KOLOR W KULTURZE

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W KULTURZE

POD REDAKCJĄ

ZOFII MOCARSKIEJ-TYCOWEJ
JOANNY BIELSKIEJ-KRAWCZYK

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2010

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Recenzent
Lidia Wiśniewska

Projekt okładki
Jan Ciesielski (według pomysłu *Magdaleny Jasińskiej*)
Na okładce wykorzystano obraz *Anny Bochenek* „Obfitość"

Indeksy
Magdalena Jasińska

Opracowanie redakcyjne
Elżbieta Kossarzecka

Printed in Poland
© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2010

ISBN 978-83-231-2525-9

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
Redakcja: tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05, e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie I

Łamanie
Jan Ciesielski

Druk: Drukarnia cyfrowa UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Spis treści

Wprowadzenie 9

KOLOR W SŁOWIE

Katarzyna Michałowska
Kolor w księgach etymologicznych (V–VII) traktatu M. T. Warrona pt. *De lingua Latina* 15

Joanna Szczęk
O postrzeganiu świata przez pryzmat barw w języku niemieckim i polskim 23

Ewa Komorowska
Barwa żółta/złota w zwierciadle języka polskiego. Aspekt lingwistyczny 37

Grażyna Olszaniec
Glas. Kolor niebieski i zielony w języku bretońskim 45

Danuta Stanulewicz
Kosmetyki i kolory – o nazwach barw w katalogach Yves Rocher 53

KOLOR W OBRAZIE

Elżbieta Mikiciuk
Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie 67

Joanna Rydzkowska
Pstrokacizna czy świętość zamknięta między kartami? 75

Monika Polak
Barwy książki artystycznej. Paleta czerni 83

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Barbara Walentynowicz
Kompozycje barw i dźwięków. Witkacy i zjawisko chromestezji 91

Magdalena Zdrenka
Patent na kolor. Yves Klein – niebieska twórczość..... 97

KOLOR W TEATRZE I W FILMIE

Małgorzata Mieszek
Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności"
w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów..... 107

Magdalena Jasińska
Barwy Ziemi w spektaklu *Missa Pagana* według poematu
Edwarda Stachury Teatru „Węgajty" 119

Monika Samsel-Chojnacka
Trzy kolory – Bergman..... 129

Krzysztof Trojanowski
W barwach socrealizmu. O *Przygodzie na Mariensztacie*
Leonarda Buczkowskiego..... 141

Piotr Skrzypczak
Sienkiewicz w Eastmankolorze. Barwa i światło w filmowej
Trylogii Jerzego Hoffmana..... 147

Sylwia Kołos
Biografia w kolorze. O filmowych biogramach Francisca Goi 167

Anna Ciechanowska
Kolory wampira. Analiza symboliki w filmowych adaptacjach
Draculi 179

Aleksandra Frączek
Symbolika czerwieni w filmie. Na podstawie *Trzech kolorów*:
Czerwonego K. Kieślowskiego, *Kobiet na skraju załamania*
nerwowego P. Almodóvara oraz *Oldboya* P. Chan-wooka..... 189

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W ŻYCIU SPOŁECZNYM

Kolor w mediach i życiu publicznym

Marcin Skibicki
Od afisza ilustrowanego do plakatu-przedmiotu – kolor jako reguła rządząca plakatem na przykładzie dzieł francuskich mistrzów 203

Magdalena Mateja
Czarne, żółte, czerwone. Korelacja grafiki i tematyki w prasie bulwarowej 211

Zbigniew Bednarek
Kolor w mediach, media w kolorze. Prasa, telewizja, film 223

Kinga Klimczak
O barwach malowanych dźwiękiem. Na podstawie reportażu *Jest coś i nie ma czegoś* Ireny Piłatowskiej 233

Joanna Bachura, Aleksandra Mucha
Wtórna wizualność sztuki radiowej. Na przykładzie wybranych słuchowisk dramatycznych 243

Alina Mróz
Kolory krawatów jako elementy scenografii studia telewizyjnego. O debatach przed wyborami w 2007 r. 255

Emilia Adamiszyn
Kolor w przestrzeni miejskiej – działania teatrów ulicznych 261

Kolor a tożsamość indywidualna i zbiorowa

Iza Elżbieta Smolińska
Kolor jako wyznacznik tożsamości społecznej, religijnej i państwowej. Na wybranych przykładach dziejów kultury Egiptu 271

Włodzimierz Moch
Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów i jego kulturowe powinowactwa 279

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Karolina Grabowska-Garczyńska
Kolor a tożsamość – o społecznym konstruowaniu siebie 293

Magdalena Piotrowska
Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX wieku) 305

Artur Duda
„Polska, biało-czerwoni". Barwy narodowe w kulturze popularnej 317

Ilustracje 329

Indeks kolorów 341
Indeks nazwisk 346

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Wprowadzenie

Współczesna kultura, mając w znacznej mierze charakter obrazowy, zmusza nie tylko do coraz częstszego stosowania kategorii obrazu w badaniach nad nią, ale prowokuje także pytania dotyczące roli, jaką odgrywają w niej istotne aspekty obrazu. Jednym z nich jest niewątpliwie kolor i jemu właśnie poświęcona jest niniejsza publikacja, która stanowi wynik prób podejmowanych w celu poszerzenia spektrum obserwacji funkcjonowania koloru w świecie. Jest ona skromnym uzupełnieniem obrazu, który wyłania się z tak znakomitych ujęć, znanych w literaturze przedmiotu jak Marii Rzepińskiej *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* czy książka (poświęcona głównie myśli estetycznej dotyczącej koloru) Johna Gage *Kolor i kultura*.

Kolorem ludzie posługują się intencjonalnie we wszystkich kulturach, a jednocześnie używają go w sposób bardzo zróżnicowany – tak w zakresie „palety" barw, jak i przypisywanych jej znaczeń oraz celów jej zastosowania. Kolor może więc znaleźć się w centrum debaty dotyczącej uniwersalizmu i różnorodności kulturowej. Z jego pomocą możemy odkrywać różnice istniejące między kulturami (np. kolor żałoby: w Polsce czerń, w Japonii biel; kolory strojów tradycyjnych: indygo Tuaregów, czerwień Masajów), ale też przemiany zachodzące w obrębie jednej kultury (np. następujące po sobie sezony mody z przełomu XX i XXI wieku kolejno na stroje w kolorze szarym, bordowym, jasnozielonym czy fioletowym (jesienią 2009); moda na wystrój kuchni w czerwieni czy na jasne sosnowe meble w pokojach, ustępująca miejsca modzie na meble w kolorze czarnym, wreszcie obecnie na pobielane stylizacje mebli ludwikowskich). Za pomocą koloru próbujemy również charakteryzować pewne zjawiska w kulturze, a nawet całe kultury (np. „czarna msza", „czarne koszule", „białe kołnierzyki", „białe plamy w historii", „pomarańczowa rewolucja", „green peace", rasa żółta, rasa biała, kultura „czarnej Afryki", szarzyzna epoki PRL-u, czy „think pink" jako synonim kultury amerykańskiej).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor, rozpatrywany dotychczas w systematycznych badaniach naukowych głównie w perspektywie optyki lub historii sztuki (sztuk plastycznych), zasługuje na uwagę także innych dyscyplin badawczych, gdyż zakres jego występowania wykracza daleko poza malarstwo, zachodząc niemal na wszystkie sfery życia ludzkiego. Z tego powodu autorami zgromadzonych w tej publikacji tekstów są badacze różnych specjalności: językoznawcy, filologowie klasyczni i neofilologowie, literaturoznawcy, kulturoznawcy, teatrologowie, filmoznawcy, politolodzy, socjologowie, medioznawcy, historycy sztuki etc. Obraz funkcjonowania koloru w kulturze stworzony został tutaj zatem przy współpracy przedstawicieli różnych nauk zajmujących się jakimś wycinkiem kulturowej rzeczywistości.

Spośród licznych interesujących zagadnień związanych z funkcjonowaniem koloru w przestrzeni kulturowej dobrze reprezentowana jest w tym tomie problematyka historycznego wymiaru koloru i jego sposobu istnienia w różnych obszarach życia kulturowego (w języku, w sztuce, w teatrze, w filmie, w mediach, w życiu społecznym, w polityce i w edytorstwie). Uwaga badaczy skoncentrowana jest na analizach wykorzystywania barw w różnych działaniach ludzkich oraz na funkcjach im przypisywanych. Oddziaływanie koloru na człowieka, występowanie poszczególnych kolorów w określonych obszarach kulturowych, ich symbolika i semantyka to także tematy powracające w refleksjach autorów zamieszczonych tu rozpraw. Nie zostały pominięte w tej publikacji również takie zagadnienia, jak znaczenie koloru w procesie komunikacji, a w związku z tym także problemy relacji koloru do jego językowych odpowiedników. Ze względu na to zaś, że funkcjonowanie koloru w kulturze zależne jest od pewnych wzorów kulturowych, ważne okazały się także rozpoznania dotyczące roli i percepcji barw oraz preferencji kolorystycznych w różnych grupach społecznych, środowiskach, subkulturach. Kolor bowiem na przeróżne sposoby jest wykorzystywany przez ludzi do określania własnej tożsamości, stanowiąc jednocześnie ważny składnik naszego sposobu postrzegania świata i samego siebie.

Książka podzielona została na pięć dużych rozdziałów: I. *Kolor w słowie*, II. *Kolor w obrazie*, III. *Kolor w teatrze i w filmie*, IV. *Kolor w mediach i przestrzeni publicznej*, V. *Kolor a tożsamość indywidualna i zbiorowa*. W pierwszym z rozdziałów poruszane są problemy etymologii nazw barw i językowej reprezentacji kolorów, a także udziału koloru w kształtowaniu językowego obrazu świata i roli czynników kulturowych w funkcjonowaniu nazw barw oraz modyfikacji znaczenia danej barwy za sprawą odmiennych tradycji określonych społeczeństw. Refleksji zostały również poddane zagadnienia referencji

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

prototypowej oraz problemy profilowania znaczeń kolorów na różnych obszarach językowych, w odniesieniu do różnych sfer życia (przyroda, zdrowie, uroda, kosmetyki). Za materiał badawczy posłużyły tutaj zarówno języki wymarłe (łacina), zagrożone dialekty (język bretoński), wreszcie języki: polski, angielski, francuski i niemiecki.

Drugi rozdział zawiera teksty poświęcone funkcjonowaniu koloru już w sferze wizualnej. Znaleźć w nim można rozważania na temat symboliki kolorów (np. w ikonie), charakteru percepcji barw w odległej epoce historycznej (jaką jest średniowiecze) i dla przeciwwagi roli koloru we współczesnych realizacjach plastycznych. Pojawiają się tutaj zagadnienia synestezji oraz refleksje nad znaczeniem obrazów monochromatycznych. Rozdział ten prowadzi czytelnika ku kolejnemu (trzeciemu), w którym przedmiotem zainteresowania staną się już ruchome obrazy tworzone na deskach teatralnych oraz na ekranie filmowym. Są w nim pomieszczone artykuły dotyczące funkcjonowania barw w teatrze dawnym i współczesnym, w realizacjach teatrów szkolnych i eksperymentalnych, a także w teatralnej działalności wybitnego reżysera filmowego, jakim był Ingmar Bergman. Sposób funkcjonowania koloru w filmie i symbolika stosowanych w nim barw zostaje omówiona na podstawie bogatego materiału i na wielu przykładach począwszy od filmu socrealistycznego poprzez Hoffmanowską *Trylogię*, prace Kieślowskiego, Dereka Jarmana, Carlosa Saury aż po Miloša Formana. Kolor jest tutaj rozpatrywany w kontekście problematyki gatunków i konwencji filmowych, biografistyki oraz znaczeń i sposobów ogrywania popularnych motywów kulturowych.

Czwarty i piąty rozdział dotyczą socjologiczno-antropologicznego aspektu barw – ich obecności w różnych sferach życia społecznego. Teksty w nich zawarte traktują o perswazyjnej roli koloru w komunikatach prasowych i telewizyjnych, w plakacie oraz w mediach a-wizualnych, takich jak radio, a także w publicznych imprezach (teatry uliczne, uroczystości rocznicowe czy żałobne o charakterze narodowym, wreszcie wydarzenia sportowe). Zostaje w nich podjęta także refleksja nad problemem barwy jako czynnika kształtowania lub określania własnej tożsamości – zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej (w tym np. tożsamości subkulturowej czy narodowej).

Czwarty rozdział przypomina przede wszystkim o różnych formach funkcjonowania koloru we współczesnych mediach oraz o rozmaitych sposobach wykorzystywania ich w przestrzeni publicznej (przestrzeni debaty politycznej czy przestrzeni miejskiej). Ostatni zaś zwraca uwagę na udział koloru w budowaniu ludzkiej tożsamości, a tym samym zdradza podejście bardziej „podmiotowe", pokazując ważne konsekwencje posługiwania się kolorem w wielu

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

działaniach człowieka i różnych sferach życia ludzkiego, tym samym stanowiąc zwieńczenie zawartych w tym tomie refleksji dotyczących miejsca i roli koloru w kulturze.

Książkę otwierają zatem refleksje nad znaczeniem słowa „kolor". Zamykają zaś rozważania dotyczące koloru jako takiego (jako zjawiska) i roli, jaką spełnia on w rzeczywistości społecznej. Teksty zawarte w tej publikacji sygnalizują niezwykłe bogactwo problematyki związanej z barwą i jej kondycją kulturową oraz duże zróżnicowanie obszarów występowania koloru, stanowiąc jednak – co zrozumiałe – zaledwie skromny przegląd wybranych zagadnień związanych z wszechobecnością koloru w rzeczywistości kulturowej. Książkę tę należy zatem traktować raczej jako zapowiedź kulturoznawczych badań nad kolorem w kulturze, raczej jako formę zaostrzenia apetytów badawczych niż efekt zakończonych studiów w tym zakresie. Zebrane tu rozprawy mają bowiem charakter wstępnego rozpoznania i stanowią ogląd tylko wybranych aspektów oraz zakresów funkcjonowania koloru w naszym ludzkim świecie. Można by powiedzieć, że książka – jakże adekwatnie do swego tematu – ma charakter impresyjny. Redaktorzy tej publikacji oddają ją do rąk czytelników z nadzieją, że przynajmniej w jakimś stopniu będzie ona w stanie zaspokoić ich ciekawość dotyczącą funkcji i znaczeń kolorów, ale przede wszystkim zachęci do rozpoczęcia systematycznych interdyscyplinarnych badań nad zjawiskiem koloru w kulturze.

Zofia Mocarska-Tycowa
Joanna Bielska-Krawczyk

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W SŁOWIE

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Katarzyna Michałowska

Kolor w księgach etymologicznych (V—VII) traktatu M. T. Warrona pt. *De lingua Latina*

Marek Terencjusz Warron (116–27 p.n.e.) był najwybitniejszym i najbardziej wszechstronnym uczonym rzymskim, który objął swą działalnością naukową szereg dziedzin życia rzymskiego. Jego zainteresowania naukowe i literackie charakteryzowało umiłowanie starorzymskiej poezji, kultury i historii Lacjum, a co za tym idzie także dialektów latyńskich, języka oskijskiego i sabińskiego[1]. Najważniejszym zachowanym[2] dziełem tego autora z dziedziny językoznawstwa jest traktat *De lingua Latina* (*O języku łacińskim*). Obejmował on 25 ksiąg, w których poruszone zostały zagadnienia z trzech obszernych działów: etymologii (księgi 2–7), fleksji, deklinacji i koniugacji, a ściślej rzecz biorąc zachodzących w nich zjawisk analogii i anomalii (księgi 8–13), oraz składni (księgi 14–25).

[1] Dorobek twórczy Warrona obejmuje rozprawy filozoficzno-historyczne, pisma z zakresu retoryki, prawa, rolnictwa, dzieła encyklopedyczne, a także dzieła z zakresu języka. Do tej ostatniej grupy należy szereg monografii, niestety nie zachowanych: a) *De similitudine verborum* w 3 księgach, poświęcone analogii; b) *De utilitate sermonis*, poświęcone anomalii; c) *De sermone Latino* w 5 księgach, w których autor stara się ustalić kryteria poprawności językowej w łacinie (mowa tu także o fonetyce, zdaniach i stylach); d) *De origine linguae Latinae*, w 3 księgach, poświęcone pochodzeniu języka łacińskiego z podkreśleniem jego pokrewieństwa z innymi językami: greckim (eolskim), sabińskim, oskijskim i etruskim.

[2] Z całego traktatu zachowały się jedynie księgi 5–7, w których zostały omówione zagadnienia etymologiczne, oraz księgi 8–10, w których Warron traktuje o analogii i anomalii we fleksji.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Warrońskie studia nad językiem łacińskim prezentują najdawniejszą tradycję tego typu dociekań w rzymskich badaniach językowych i etymologicznych. Co najważniejsze jednak – w związku z tematem niniejszej książki – zawierają m.in. informacje dotyczące etymologii słowa *color.* Celem tego artykułu jest właśnie analiza słów związanych, najogólniej mówiąc, z kolorami i barwą, występujących w Warrońskim traktacie *O języku łacińskim*.

Do podstawowych kolorów należały w starożytności czerwień, żółć i niebieski, a także biel i czerń[3]. Do ustalenia zakresu tej podstawowej palety barw przyczynili się zapewne przyrodnicy i filozofowie, którzy dokonując rozmaitych obserwacji świata, dostrzegali jego zróżnicowane odcienie. Rośliny i minerały były nie tylko jego barwnymi elementami, ale również głównym źródłem barwników wykorzystywanych w farbiarstwie, malarstwie i sztuce. Kolory miały również zastosowanie w literaturze i poezji, w których były środkami ekspresji, opisywały rzeczywistość i pełniły rolę symboliczną.

Polskie słowo *kolor*[4], tak samo jak angielskie *colour*, francuskie *couleur*, czy włoskie *colore*, wywodzi się z języka łacińskiego, a mianowicie od terminu *color, -is*[5], który miał kilka znaczeń. Podstawowe to 'barwa' lub 'kolor', np. *color vini*, czyli 'kolor wina', lub *color caeli*, czyli 'kolor nieba'. Mogło ono również oznaczać 'barwnik' albo 'farbę', np. barwnik wykorzystywany w malarstwie lub w tkactwie, a nawet barwnik do ust, czyli 'szminkę'. W odniesieniu do ludzi i zwierząt termin ten dotyczył koloru skóry lub twarzy i z czasem zaczął oznaczać 'cerę', 'maść' czy nawet 'płeć'. W liczbie mnogiej miał znaczenie 'kolorowych tkanin' lub 'okryć'.

Terminem tym posługiwano się również w sensie przenośnym, w którym przyjmował on kilka znaczeń. Mógł bowiem oznaczać 'zewnętrzny kształt', 'postawę', 'charakter', 'właściwość' lub 'cechę' jakiegoś przedmiotu, istoty czy zjawiska. W takim sensie znalazł on szczególne zastosowanie w literaturze i retoryce w odniesieniu do języka i dzieł literackich, gdzie oznaczał 'rodzaj

[3] Zob.: L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civilta antiche*, Milano 1988, s. 7–40.

[4] Zob. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Franciszek Sławski, t. 2 (K–Kot), Kraków 1958–1965, s. 359.

[5] Łac. *color* = grec. *chrōma*. Derywaty i złożenia: *coloro, -are*; *colorabilis*; *coloratio; colorator*; *coloratus*; *colorius*; *concolorans; decoloro, -are*; *colorificus*. Liczne przymiotniki złożone, których drugim elementem jest termin *color*: *con-*, *de-*, *dis-*, *bi-*, *multi-*, *albi-*, *auri-*, *versicolor* etc. Większość z nich była rzadko używana i posługiwano się nimi głównie w poezji, a utworzone zostały zapewne na wzór form greckich, takich jak: *dichroos*, *dichrōmos*, *leukochroos* (zob. A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1959, s. 133, s.v. *color*; A. Walde, J.B. Hofmann, *Lateinsches Etymologisches Wörterbuch*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1938, t. 1, s. 247).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

stylu', 'manierę', 'zabarwienie' lub 'ton' (np. *color tragicus* lub *color poeticus*, czyli 'zabarwienie tragiczne' lub 'poetyckie' dzieła), a także 'sposób', 'pomysł', 'motyw' lub 'chwyt literacki', (np. *extemporalis color*, czyli nagły i improwizowany chwyt w mówieniu), a ponadto 'ozdobność', 'świetność' lub 'blask' (np. *color orationis*, czyli 'świetność, ozdobność przemówienia').

Termin *color* mógł również oznaczać coś, co zakrywa prawdziwy charakter rzeczy, będąc 'pozorem', 'maską', 'przebraniem', 'wybiegiem' czy 'pretekstem' (np. *colore paupertatis*, 'pod pretekstem biedy', *colore captivi*, 'w przebraniu jeńca'). Dlatego też w retoryce terminem tym określano argumentację pozornie słuszną, tzn. tę część kontrowersji, w której oskarżenie lub obrona polegała na pomysłowym upozorowaniu winy lub niewinności osób zainteresowanych, często za pomocą zręcznie dostosowanej do tego celu charakterystyki[6]. Z definicji słowa *color* wynika zatem, że jego podstawową funkcją jest określanie i wyróżnianie przedmiotów, istot lub zjawisk, albo – odwrotnie – ukrywanie ich rzeczywistego wyglądu.

Wspominane wyżej znaczenia i funkcje koloru wynikają z etymologii tego słowa, wywodzącego się od archaicznej formy rzeczownikowej *colos*, która oznaczała 'nakrycie', 'pokrywę' lub 'powłokę'. Forma *colos* pochodzi z kolei od praindoeuropejskiej formy **kelos*, która powstała od pierwiastka **ke l-* oznaczającego 'pokryć, zakryć, ukryć, chować', a zachowanego w łacińskim czasowniku *celare* 'zakrywać, 'ukrywać, taić'. W sanskrycie natomiast odpowiednikami praindoeuropejskiego **kelos* jest *varnah* – 'to, co okrywa, pokrywa', a także *varna* – 'okrycie, nakrycie, płaszcz, pozór, forma, kształt, kolor'. Łacińskie słowo *color* oznaczało zatem pierwotnie 'coś, co pokrywa lub zakrywa', dlatego też funkcją kolorów jest określanie przedmiotów, obiektów oraz istot żywych w celu ich wyróżnienia lub, odwrotnie, ukrycia ich rzeczywistego wyglądu[7].

W antyku kolory, pomimo ich stałej obecności w literaturze, nie były jednak przedmiotem szczególnych badań. Zwracano raczej uwagę na ich funkcję estetyczną niż na ich pochodzenie. Dowodem tego są chociażby rozważania samego Warrona, który w swoim traktacie językowym posługuje się nazwami kolorów, jak i określających je przymiotników, jednakże za przedmiot badania etymologicznego obiera zaledwie dwie z nich. Pierwszym słowem, które zostaje poddane badaniu etymologicznemu, jest przymiotnik *viridis*, tj. 'zielony' (*De L.L.* V, 102), a drugim rzeczownik *purpura* oznaczający właśnie 'purpurę' (*De L.L.* V, 113).

[6] Zob. *Słownik łacińsko-polski*, red. M. Plezia, t. 1, Warszawa 1999, s. 580.

[7] A. Ernout, A. Meillet, op.cit., s. 133, s.v. *color*; A. Walde, J.B. Hofmann, op.cit., t. 1, s. 247.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Warron wyprowadza etymologię przymiotnika *viridis* przy okazji analizy etymologicznej innego słowa, a mianowicie *virgultum*, używanego zwykle w liczbie mnogiej (*virgulta*) i oznaczającego 'krzewy', 'sadzonkę' albo 'odrośl'. Twierdzi on bowiem, że łacińskie *virgultum* pochodzi właśnie od przymiotnika *viridis*, tj. 'zielony'. Sam termin *viridis* wyprowadza z kolei od rzeczownika *vis*, oznaczającego 'siłę'. Warron miał tu na myśli 'siłę wilgoci', tj. *vis humoris*, ponieważ, jak sam wyjaśnia, jeśli roślinom brakuje wilgoci, umierają (dosł. Usychają – *exarescere*)[8]. Warrońska etymologia zarówno słowa *virgultum*, jak i przymiotnika *viridis*, jest jednak błędna, ponieważ wynika z fantazji autora.

W rzeczywistości bowiem słowo *virgultum* pochodzi od *virga*, a więc terminu oznaczającego 'zieloną gałązkę zerwaną z drzewa' o nieokreślonej etymologii, a nie od *viridis*[9]. Natomiast przymiotnik *viridis*, pierwotnie **virdis*, jest derywatem od łacińskiego czasownika *vireo*, *virere* oznaczającego 'zielenić się', 'być zielonym', lub w sensie przenośnym 'nabierać sił, rozwijać się, być krzepkim', również o nieznanej etymologii[10].

Przymiotnikiem *viridis* posługiwano się bardzo często na co dzień, w języku potocznym, zwłaszcza w obszarach wiejskich, co zadecydowało o jego zachowaniu się w językach romańskich (np. francuskie *vert*, włoskie *verde*). Dla Warrona czynnikiem decydującym w ustalaniu etymologii dla słów *viridis* i *virgultum* było bez wątpienia zachodzące między nimi podobieństwo brzmieniowe, a także skojarzenia znaczeniowe. Skoro bowiem słowo *virgultum* oznacza 'krzewy', a krzewy są zielone, to najprawdopodobniej pochodzi ono od przymiotnika *viridis* ('zielony'). Potwierdzeniem tego mogłoby być chociażby podobieństwo brzmieniowe zachodzące między tymi wyrazami w postaci rdzenia *vir-*, obecnego w każdym z nich. Ponadto kolor zielony kojarzył się Warronowi z siłą oraz witalnością życia, i był jakby jego oznaką, dlatego też w jego przekonaniu przymiotnik *viridis* pochodził od rzeczownika *vis*, oznaczającego 'siłę', 'moc' lub 'działanie'. Podobieństwo brzmieniowe między rdzeniem *vir-* tego przymiotnika a rzeczownikiem *vis* tylko utwierdzało Warrona w takiej etymologii.

---

[8] *Varro*, *De lingua Latina*, ed. R.G. Kent, t. 1, London, Loeb 1977, fr. V, 102: Proxima animalia sunt ea quae vivere dicuntur neque habere animam, ut virgulta. Virgultum dicitur a viridi, id a vi quadam humoris; quae si exaruit, moritur. Wszystkie fragmenty z *De lingua Latina* zacytowane w artykule pochodzą z tego wydania.

[9] A. Ernout, A. Meillet, op.cit., s. 739, s.v. *vireo*; A. Walde, J.B. Hofmann, op.cit., t. 2, s. 797–798.

[10] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Warron przedstawia również etymologię łacińskiego słowa *purpura*[11], oznaczającego m.in. 'kolor ciemnoczerwony'. Należy jednak zaznaczyć, że Warron posłużył się terminem *purpura* raczej w znaczeniu 'tkanina', a nie 'kolor', ponieważ umieszcza je tam, gdzie bada etymologie słów związanych z tkactwem, takich jak *lana* ('wełna'), *stamen* ('osnowa', 'nici na krosnach'), *trama* ('nitki osnowy'), czy *filum* ('nić'). Otóż, zdaniem Warrona, nazwa *purpura* pochodzi od koloru (szkarłatnego) ślimaka morskiego określanego mianem *purpura marituma* i jest to słowo pochodzenia fenickiego, ponieważ mówi się, że to Punijczycy, czyli Kartagińczycy, jako pierwsi przywieźli purpurę do Rzymu[12]. W rzeczywistości słowo *purpura* jest zapożyczeniem z języka greckiego, w którym brzmi ono *porphyra*[13]. Pierwotnie *purpura* oznaczała gatunek ślimaka morskiego (*Murex trunculus* lub *Murex trunculatus*), z którego uzyskiwano barwnik purpurowy służący do barwienia na ów kolor, tj. na kolor ciemnoczerwony. Następnie słowo to zaczęło oznaczać sam 'barwnik purpurowy', jak i w ogóle 'kolor ciemnoczerwony'[14]. Terminem tym określano również przedmiot zabarwiony na kolor purpury, tj. 'purpurową tkaninę' oraz 'szatę w kolorze purpurowym', noszoną przez wyższych rzymskich dostojników. Dlatego też z czasem przybrało ono w sensie przenośnym znaczenie 'wysokiej godności' zwłaszcza królewskiej lub konsularnej, co pokazuje łacińskie wyrażenie *purpura sumere*, czyli dosłownie 'włożyć purpurę', a więc 'przybrać' lub 'przyjąć najwyższą władzę' albo 'wysoką godność'. W języku polskim słowo purpura zachowało wszystkie z powyższych znaczeń, z tą jednak różnicą, że jako 'strój' lub 'szata' odnosi się ono głównie do 'płaszcza monarszego' lub 'stroju kardynała' będących oznaką tych godności (stąd mówi się o *purpurze kardynalskiej i monarszej*)[15]. Podobnie w sensie przenośnym oznacza ono 'godność monarchy' lub 'godność kardynała' (mówimy bowiem *kandydat do purpury kardynalskiej*)[16]. Słowo to zachowało się także w językach: irlandzkim (*corcur*, *purpur*), brytańskich (*porphor*), gockim (*paurpaura*, *paurpuron*), staroangielskim (*purpure*).

---

[11] Derywaty: *purpureus, purpuratu, purpuraster, purpurarius, purpurissum, purpurissa*.

[12] *De L.L.* V, 113: Purpura a purpurae maritumae colore, *u*t P<o>enicum, quod a Poenis primum dicitur allata.

[13] A. Ernout, A. Meillet, op.cit., s. 546, s.v. *purpura*; A. Walde, J.B. Hofmann, op.cit., t. 2, s. 390.

[14] Purpura to barwa o zakresie od intensywnie czerwonego do fioletu.

[15] Zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 3 (O–Q), Warszawa 2003, s. 1169.

[16] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

W Warrońskich księgach etymologicznych oprócz zieleni i purpury pojawiają się jeszcze nawiązania do kilku innych kolorów. Warron zauważa bowiem, że nazwy kolorów albo określających je przymiotników mogły przyczyniać się w jakimś stopniu do powstawania innych nazw, np. nazw miejsc. Było tak chociażby w przypadku nazwy jednego z najstarszych miast w Lacjum, założonego, według tradycji, przez Askaniusza, syna Eneasza, a mianowicie miasta określanego mianem *Alba Longa*. Otóż nazwa tej osady powstała od dwóch przymiotników, tj. *albus* ('biały') oraz *longus* ('długi, szeroki, rozległy'), w ich formie żeńskiej. Zdaniem Warrona miasto *Alba Longa* powstało na miejscu pierwszej osady rzymskiej, tj. Lavinium, dokładnie w 30 lat po jej założeniu[17]. Początkowo nazywało się ono *Alba* (Białe), a wzięło swoją nazwę od białej świni (*sus alba*), która uciekła ze statku Eneasza do dawnego Lavinium i urodziła tam trzydzieści prosiąt. Trzydzieści lat po tym wydarzeniu założono w tym miejscu nowe miasto, tj. *Albę*, które ostatecznie nazwano *Alba Longa* od koloru maciory i natury miejsca, w którym założono ową nową osadę. Warron przedstawiając to wyjaśnienie, odwołał się do dawnych legend rzymskich na temat fundacji owego miasta, które były znane i opisywane przez wielu innych jeszcze autorów starożytnych, jak np. przez samego Wergiliusza w jego narodowej epopei[18]. Powiązanie daty założenia miasta z liczbą prosiąt wydaje się wytworem Warrońskiej fantazji.

Podobnie dzieje się w przypadku łacińskiego słowa *aurora* oznaczającego 'jutrzenkę', zdaniem Warrona, powstałe od przymiotnika *aureus*, który ma znaczenie 'o złotym blasku, mający połysk lub kolor złota'. Autor wyjaśnia bowiem, że nazwa wzięła się stąd, iż w czasie jutrzenki powietrze (*aer*) rozlśniewa złotem (*aurescit*) z powodu ognia słonecznego, który o tej porze przybiera złoty kolor (*aureus*)[19]. Jest to raczej etymologia ludowa, ponieważ rzeczownik *aurora* w istocie nie pochodzi od przymiotnika *aureus*[20]. Warron w nawiąza-

[17] *De L.L.* V, 144: Oppidum quod primum conditum in Latio stirpis Romanae, Lavinium: nam ibi dii Penates nostri. Hoc a Latini filia, quae coniuncta Aeneae, Lavinia, appellatu<m>. Hinc post triginta annos oppidum alterum conditur, Alba; id ab sue alba nominatum. Haec e navi Aeneae cum fu<g>isset Lavinium, triginta parit porcos; ex hoc prodigio post Lavinium conditum annis triginta haec urbs facta, propter colorem suis et loci naturam Alba Longa dicta. Hinc mater Romuli Rhea, ex hac Romulus, hinc Roma.

[18] Zob. Wergiliusz, *Eneida*, I, 267–271; VIII, 42–48.

[19] *De L.L.* VII, 83: Aurora dicitur ante solis ortum, ab eo quod ab igni solis tum aureo aer aurescit. Quod addit rutilare, est ab eodem colore: aurei enim rutili, et inde eti<a>m mulieres valde rufae rutilae dictae.

[20] *Aurora*, *-ae*: rzeczownik o praindoeuropejskim temacie - *es-* zachowanym w sanskrycie w formie *usah*; w jęz. greckim temat - *es-* został poszerzony o dyftong **au-* (eol. *auōs*, hom. *ēōs*, att. *heōs*), a w jęz. łacińskim o samogłoskę **ā*. (zob. A. Ernout, A. Meillet, op.cit., s. 60).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

niu do przymiotnika *aureus* podaje również czasownik *rutilare*, który oznacza ‘błyszczeć pozłociście, złocić się’. Dodaje również, że przymiotnik *rutilus*, tj. ‘czerwonawy, złocisty’, był stosowany jako synonim przymiotnika *aureus*, albowiem tych, którzy mają złociste włosy, określano zamiennie mianem *rutili* albo *aurei*[21].

W innych miejscach konkretne barwy pojawiają się w dziele Warrona jako przymiotniki i występują w funkcji przydawki. Warron posługuje się na przykład przymiotnikiem *niger*, *nigra*, *nigrum* oznaczającym kolor ‘lśniąco czarny’ na określenie czarnego włosia, zapewne pędzla lub szczotki (*nigrae setae*)[22]. Wykorzystuje również przymiotnik *lividus*, *livida*, *lividum*, oznaczający kolor ‘siny, niebieskawy, fioletowy’ na określenie ślimaków: *lividae limaces*[23].

Przyczyna niepoprawności Warrońskich etymologii jest oczywista. W związku z tym, że starożytni teoretycy języka nie uświadamiali sobie diachronicznego aspektu języka, uniemożliwiało im to dotarcie do pierwszych, *stricte* historycznych, źródeł słów, co sprawiało, że poruszali się ciągle na płaszczyźnie synchronicznej, a więc porównywali słowa z tego samego systemu językowego i tym samym szukali dla nich uzasadnienia, które nie wychodziło poza ten system, lecz tkwiło w jego obrębie. W takiej sytuacji badanie etymologiczne przypominało analizę słowotwórczą, ponieważ polegało ono na próbie dotarcia do pierwotnego znaczenia danego słowa poprzez poszukiwanie i wyjaśnianie tzw. *verba primigenia*, tj. słów rdzennych (lub inaczej pierwotnych), które zdawały się leżeć u podstaw danego słowa, a które mogły być jedynie synchronicznymi odpowiednikami badanych słów, czyli ich podstawami słowotwórczymi.

A swoją drogą jest to zaskakująca obserwacja, że Warron – w zachowanej części swojego traktatu językoznawczego – jednak stosunkowo niewiele miejsca poświęcił wyjaśnieniom barw otaczającego go świata.

---

[21] *De L.L.* VII, 83.
[22] *De L.L.* VII, 1.
[23] *De L.L.* VII, 64.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Joanna Szczęk

O postrzeganiu świata przez pryzmat barw w języku niemieckim i polskim

Farben sind unsere Welt, sie sind das Kleid Gottes und der Natur, unsere wichtigsten Ausdrucks- und Anregungsmittel neben der Sprache […][1]. Cytat ten odzwierciedla nastawienie człowieka do otaczającej go rzeczywistości oraz podkreśla fakt, że nie potrafimy sobie wyobrazić życia bez kolorów. Kolor stanowi bowiem nieodzowny element opisu naszego świata, co nie pozostaje bez wpływu na język, który jest przecież narzędziem służącym do opisywania rzeczywistości.

Szeroka „paleta" nazw barw w języku świadczy o ich olbrzymim potencjale wyrażania treści. Nie bez znaczenia pozostaje też ich funkcja komunikatywno-pragmatyczna[2] i symboliczna. Stanowią bowiem nieodłączny element każdej kultury językowej, wskazują różnice, służą jako znaki rozpoznawcze, symbole (np. firm), ułatwiają komunikację, wspierając użycie innych środków werbalnych.

Punktem wyjścia mojej analizy są definicyjne znaczenia barw w języku niemieckim i polskim, które zostaną tu skonfrontowane z przykładami językowymi, za pomocą których świat jest opisywany. Analiza wyrażeń językowych, w tym frazeologicznych, wskazuje bowiem, z jednej strony, na koniecz-

[1] „Kolory to nasz świat, szata Boga i natury, to obok języka nasze najważniejsze środki wyrazu i elementy motywujące" [tłum. tu i w całym tekście: J. Szczęk] por.: U. Beer, *Was Farben uns verraten*, München 1994, s. 190.

[2] Por. J. Szczęk, *Farbige Namen – Zur kommunikativ-pragmatischen Funktion der Farbbezeichnungen im Deutschen*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego" (Colloquia Germanica Stetinensia 13) 2005, s. 107–116.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ność poszerzenia znaczeń poszczególnych barw, z drugiej zaś pokazuje, że cecha taka jak „kolor" czy „barwa" stanowi nieodzowny element opisu otaczającej nas rzeczywistości – w ogromnym stopniu uzależniony zresztą od danej kultury.

1. O semantyce barw w języku niemieckim i polskim

Nazwy barw w języku niemieckim i polskim w wielu przypadkach wykazują pewne różnice już na poziomie definicyjnym, co uwidocznione zostało przeze mnie w poniższej tabeli, zestawiającej ze sobą definicje nazw barw, funkcjonujące na gruncie języka niemieckiego i polskiego. Dane zaczerpnięte zostały zaś ze źródeł słownikowych, co zwiększa stopień ich obiektywizacji, stanowiąc zarazem formę uwiarygodnienia.

Tabela 1. Definiowanie nazw barw

Nazwa barwy	**Język niemiecki***	**Język polski****
Blau/niebieski	1) von der Farbe des wolkenlosen Himmels (o barwie bezchmurnego nieba); 2) betrunken (pijany)	1) mający barwę pogodnego, bezchmurnego nieba; błękitny, modry, lazurowy; 2) dotyczący nieba jako pozornego sklepienia dookoła Ziemi; 3) dotyczący nieba jako wyobrażanego miejsca pobytu Boga, bogów, aniołów i świętych
Gelb/żółty	1) von der Farbe einer reifen Zitrone (o kolorze dojrzałej cytryny); 2) Menschenrasse von der gelben Hautfarbe (rasa ludzka o żółtym kolorze skóry)	1) mający barwę owocu cytryny, jaskrów, żółtka
Grün/zielony	1) von der Farbe (o tym kolorze); 2) noch nicht ausgereift, frisch und saftreich, roh und nicht konserviert (jeszcze niedojrzały, świeży, soczysty, surowy i niezakonserwowany)	1) mający barwę świeżej trawy lub szmaragdu; 2) o roślinach, owocach: taki, który nie osiągnął dojrzałości, będący w stadium poprzedzającym dojrzałość (często mający zielony kolor); niedojrzały

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Tabela 1. Definiowanie nazw barw (ciąg dalszy)

Nazwa barwy	Język niemiecki*	Język polski**
	3) noch wenig Erfahrung und geistige Reife besitzend (posiadający małe doświadczenie i mało dojrzały psychicznie); 4) einer Partei angehörend, die besonders für den Umweltschutz eintritt (przynależący do partii zaangażowanej w ochronę środowiska); 5) jdm. nicht wohlgesinnt sein (nie być komuś przychylnym)	3) o barwie skóry, cery ludzkiej: przypominający kolor ziemi – gleby, blady z zielonkawym lub brunatnoszarym odcieniem, chorobliwie blady; szary, ziemisty
Rot/czerwony	1) von der Farbe (o tym kolorze); 2) von der Farbe des Blutes (o kolorze krwi); 3) kommunistisch, sozialistisch, sozialdemokratisch, revolutionär, republikanisch, marxistisch (komunistyczny, socjalistyczny, socjaldemokratyczny, rewolucyjny, republikański, marksistowski)	1) będący koloru krwi; 2) rewolucyjny, mający przekonania socjalistyczne, lewicowe; komunistyczny
Schwarz/czarny	1) von der dunkelsten Farbe, die alle Lichtsstrahlen absorbiert, kein Licht reflektiert (o najciemniejszym kolorze, który absorbuje wszystkie promienie świetlne i nie odbija światła); 2) von sehr dunklem Aussehen (o bardzo ciemnym wyglądzie); 3) von Schmutz, dunkel (brudny, ciemny); 4) katholisch, konservativ (katolicki, konserwatywny); 5) unheilvoll, düster, boshaft, niederträchtig; einem andern Schaden wollend (podły, zły,	1) mający barwę najciemniejszą ze wszystkich, właściwą węglowi i sadzy; 2) ciemny, wyraźnie odcinający się od jaśniejszego tła; 3) mający ciemną skórę, ciemne włosy, czarną sierść; 4) mroczny, nieoświetlony; 5) szczególnie odrażający, wyjątkowo niegodziwy; nieżyczliwy, zgubny; 6) złowieszczy, złowróżbny, pesymistyczny; 7) smutny, trudny do zniesienia, pełen nieszczęść; 8) mocno zabrudzony; brudny

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Tabela 1. Definiowanie nazw barw (ciąg dalszy)

Nazwa barwy	Język niemiecki*	Język polski**
	ciemny, pragnący szkody innych); 6) illegal, ohne behördliche Genehmigung (nielegalny, bez zezwolenia)	
Weiß/biały	1) von der hellsten Farbe, alle sichtbaren Farben, die meisten Lichtstrahlen reflektierend (o najjaśniejszym kolorze, odbijającym wszystkie widoczne promienie świetlne); 2) sehr hell aussehend, der Rasse der Weißen angehörend (wyglądający bardzo jasno, należący do białej rasy ludzkiej); 3) ohne Markennamen (bez marki)	1) mający bardzo jasną barwę, taką jak śnieg lub mleko; 2) siwy – o włosach lub o człowieku mającym takie włosy

* Definicje barw w języku niemieckim zostały zaczerpnięte z następującego źródła: Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2001, odpowiednio: blau – s. 296, gelb – s. 623, grün – 683, rot – 1324, schwarz – 1418, weiß – 1794.

** Definicje barw w języku polskim zostały zaczerpnięte z następującego źródła: *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2003, odpowiednio: niebieski – s. 515, żółty – s. 1308, zielony – s. 1273, czerwony – s. 109, czarny – s. 106, biały – s. 49.

Różnice definicyjne wynikają przede wszystkim z, czasami różnych, obszarów referencyjnych w obu kulturach językowych oraz z szerszego bądź węższego zakresu znaczeniowego danej barwy. Na zakres definicji mają wpływ również czynniki kulturowe, np.: poziom religijności (w języku polskim wpływa na sposoby użycia barwy niebieskiej), systemy polityczne (które modyfikują zakres znaczeniowy barwy zielonej w języku niemieckim), czy też specyficzny sposób postrzegania świata (np. w zakresie barwy czarnej w języku niemieckim).

2. Pragmatyczno-komunikatywna funkcja nazw barw

Szerokie spektrum stosowania barw i ich nazw świadczy o ich olbrzymiej zdolności do przekazywania różnych znaczeń w komunikacji werbalnej i niewerbalnej. Dlatego też pełnią one w danej społeczności językowej nie tyl-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ko funkcję komunikatywną, ale również pragmatyczną, która wynika przede wszystkim z potrzeb użytkowników języka.

Nazwy barw są głęboko zakorzenione w życiu, tradycji i obyczajach danej społeczności, a tym samym stają się nośnikami znaczeń w danej kulturze i stanowią cenny materiał dla analizy kontrastywnej. To właśnie one często przekazują informacje na temat językowego obrazu świata badanych kultur. Stanowią także przykład typologizacji językowej i stwarzają podstawy ustalania różnic w pojmowaniu świata. Odnoszą się przy tym do rozmaitych zjawisk rzeczywistości pozajęzykowej, tworząc pewną płaszczyznę ich klasyfikowania[3].

Analiza, stanowiąca podstawę niniejszego artykułu, dotyczy tzw. barw podstawowych występujących w większości kultur. Są to: *blau – niebieski/błękitny*, *gelb – żółty, grün – zielony, rot – czerwony, schwarz – czarny, weiß – biały*. Zostały one wyodrębnione według określonych kryteriów[4], takich jak: brak semantycznego podporządkowania innej barwie, prosta forma, duża łączliwość, psychologiczna wyrazistość. W literaturze przedmiotu zaś są definiowane poprzez ich miejsce na osi barw pomiędzy „białym" i „czarnym"[5]. Warto pamiętać jednak, że dopiero użycie ich w danej wspólnocie językowej powoduje, że stają się one znakami, symbolami, zaznaczają różnice, pełnią funkcje rozpoznawcze, ułatwiają komunikację.

Analiza obszaru zastosowania nazw barw prowadzi do wyróżnienia trzech zasadniczych sfer wykazujących cechy systemu – sfer, w których ich semantyka i symbolika jest wykorzystywana:

– Oznaczanie wewnątrzkulturowe, które jest typowym i wyróżniającym elementem danej kultury, będąc jednocześnie składnikiem jej językowego obrazu świata. Taką rolę pełnią flagi, godła państwowe i miejskie (czarno-czerwono-złoty, biało-czerwony), oznaczenia instytucji miejskich i państwowych (kolory pocztowych skrzynek na listy: Niemcy – żółty, Polska – czerwony; kolory policyjnych radiowozów i mundurów: Niemcy – zielony, Polska – granatowy) czy kolory stosowane w środkach komunikacji – autobusach, tramwajach, które mogą być czerwone, żółte, białe lub niebieskie.
– Oznakowanie międzykulturowe stanowiące podstawę międzynarodowej komunikacji. Taką rolę pełni np. podział ras na białą, czarną, żółtą i czerwoną. Do grupy tej zaliczyć należałoby również kolory drogo-

[3] Por. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 20.

[4] Ibidem, s. 19.

[5] M. Ampel-Rudolf, *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowych j. polskiego*, Rzeszów 1994, s. 22.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wskazów (biały, zielony), oznakowanie autostrady (kolorem białym, niebieskim, zielonym), światła uliczne (zielone, żółte, czerwone) czy znaki drogowe (w których pojawia się kolor biały, czerwony, żółty, niebieski i czarny).

– Wykorzystanie barw uwarunkowane tradycją, zwyczajem, a często też wymogami estetyki czy zasadami kompozycji artystycznej. Dotyczy to np. koloru doniczek (biały, zielony, brązowy w Polsce), koloru płotów (biały, zielony, brązowy) czy ławek w parku (brązowy, zielony, biały w Polsce i w Niemczech).

Przytoczone powyżej przykłady wskazują na istniejącą społeczną funkcję barw w procesie komunikacji. Wynika to z ich skonwencjonalizowania i stosowania w coraz to nowszych sferach językowej i pozajęzykowej działalności ludzkiej. Warto też wskazać jeszcze jeden dodatkowy obszar ich wykorzystania – nazewnictwo w różnych dziedzinach nauki i codziennego życia. Dobrych przykładów dostarczają nazwy chorób: *żółtaczka* (*Gelbsucht*), *czerwonka* (*Blutruhr*), *białaczka* (*Weißblütigkeit*) lub też używane żartobliwe określenia waluty: *zielone*, *czerwońce*.

3. Frazeologizmy z określeniami barw w języku niemieckim i polskim — analiza materiału

W ramach przeprowadzonej przeze mnie analizy zostało zbadanych 341 jednostek wykazujących cechy związków frazeologicznych[6], w tym 209 w języku niemieckim i 132 w języku polskim. Opisywane związki frazeologiczne zostały wyodrębnione na podstawie definicji frazeologizmów tego typu według kryterium semazjologicznego. Ponadto zostały uwzględnione następujące cechy formalne wyróżniające związki frazeologiczne oraz decydujące o ich przyporządkowaniu: idiomatyczność, stabilność, leksykalizacja i reproduktywność[7]. Analizie została poddana symbolika kolorów w obu językach. Celem porównania natomiast było zbadanie, czy ujęte w słownikach znaczenia znajdują swoje odzwierciedlenie w zleksykalizowanych związkach wyrazowych oraz sprawdzenie, czy związki frazeologiczne mogą stać się źródłem dodatkowej symboliki.

[6] Podstawę definiowania związków frazeologicznych stanowiły związki frazeologiczne w szerokim zakresie, por. W. Fleischer, *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1997 oraz H. Burger, *Phraseologie: eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin 1998.

[7] W. Fleischer, *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen 1997, s. 73.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Na podstawie analizy zebranych jednostek frazeologicznych można wyróżnić dwa typy symboliki barw:

– Symbolika prymarna. Wynika ona często z obserwacji rzeczywistości pozajęzykowej, której odzwierciedleniem staje się semantyka barw. Konsekwencją jest wykorzystanie barw w różnych dziedzinach życia (np. łączenie koloru zielonego z ekologią i naturą).
– Symbolika sekundarna. Powstaje pod wpływem czynników pozajęzykowych i określonego użycia barwy lub jej nazwy. Np. o użyciu określenia *auf keinen grünen Zweig kommen* (nie odnieść sukcesu) decyduje zwyczaj; o użyciu sformułowania *einen Tag im Kalender rot anstreichen* (zaznaczyć coś na czerwono w kalendarzu) czy frazeologizmu zżółknąć, zzielenieć z zazdrości – doświadczenie życiowe; o wykorzystaniu *über die grüne Grenze kommen* (przejść przez zieloną granicę) natomiast – doświadczenie i konwencja. W tym przypadku nazwom barw jest przypisywane określone wtórne znaczenie, ponieważ są wykorzystywane do opisu wielu zjawisk.

Analiza wykazała, że symboliczne znaczenia barw w obu językach wybiegają daleko poza definicje słownikowe. Dzięki badaniu symboliki zostały odkryte dodatkowe semy, które znajdują się głębiej w hierarchicznej strukturze semantycznej badanych jednostek leksykalnych i często są wynikiem konotacji. Wpływ języka potocznego, socjolektów, wykorzystanie nazw barw w codziennym życiu powinny być zatem uwzględnione jako źródła dodatkowej motywacji znaczeń barw. Zestawienie semów barw w języku niemieckim (a.) i polskim (b.), będące wynikiem przeprowadzonej analizy[8] prezentuje poniższa lista:

1. a. blau:	pijany	*blau sein*
	kłamliwy, oszukańczy	*das Blaue vom Himmel schwindeln*
	nieokreślony	*eine Fahrt ins Blaue*
	oddalony	*der blaue Planet*
	głupi	*vom blauen Affen gebissen sein*
	niebiański	*die blaue Stunde*
	arystokratyczny	*blaues Blut in den Adern haben*
	niemożliwy do uzyskania	*jdm. das Blaue vom Himmel holen*
	marzycielski	*blaue Schlösser bauen*
	od koloru uniformu, munduru	*Baumann*

[8] W analizowanym materiale uwzględniono również derywaty od nazw barw.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

b. niebieski:	nieodpowiedzialny	*niebieski ptak*
	marzycielski	*myśleć o niebieskich migdałach*
	niebiański	*Królestwo niebieskie*
	arystokratyczny	*mieć w żyłach błękitną krew*
	dot. Przemocy	*niebieska linia*
2. a. gelb:	zazdrosny, zawistny	*gelb vor Neid sein*
	wściekły, zły	*gelb vor Ärger, Wut, Zorn sein/ /werden*
	(nie) najlepszy	*(nicht) das Gelbe vom Ei sein*
	niedojrzały, młody	*Gelbschnabel*
	omdlały	*jdm. wird es gelb und grün vor den Augen*
b. żółty:	wściekły, zły	*żółty ze złości, wściekłości*
	młody, niedojrzały	*Żółtodziób*
	stary	*pożółkłe fotografie*
	nienormalny	*mieć żółte papiery*
	zazdrosny, zawistny	*zżółknąć/żółty z zazdrości*
3. a. grün:	młody, niedojrzały	*Grünschnabel*
	wściekły, zły	*grün und gelb vor Wut werden*
	utalentowany hodowca roślin	*eine grüne Hand haben*
	osiągający sukcesy	*auf einen grünen Zweig kommen*
	niedojrzały	*ein Ding zu grün angreifen*
	zazdrosny, zawistny	*grün vor Neid werden*
	nieprzygotowany	*vom grünen Tisch aus [entscheiden]*
	od koloru munduru	*Grüner*
	dobry, serdeczny	*die grüne Seite*
	świeży, miły	*grüne Hochzeit*
	spokojny, ugodowy	*es ist alles im grünen Bereich*
	omdlały, chory	*jdm. wird es grün und blau vor Augen*
	zazdrosny, zawistny	*grün vor Neid werden*
	dozwolony	*jdm. grünes Licht geben*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

b. zielony:	młody, niedojrzały	*mieć zielono w głowie*
	mający pozwolenie	*dać komuś zielone światło*
	odnoszący się do przyrody	*zielone płuca*
	zły	*zielony ze złości*
	zazdrosny, zawistny	*zielony z zazdrości*
	bezrobotny, pasywny	*być na zielonej trawce*
	niedoświadczony	*być zielonym w czymś*
	niedojrzały	*znać w zielonym, co ma być w dojrzałym*
	ekologiczny	*zielony telefon*
	wyróżniający	*nie mieć zielonego pojęcia*
	niebezpieczny	*zielone piekło*
4. a. rot:	żywy, zdrowy	*trocken schwarzes Brot macht Wangen rot*
	główny, ważny	*sich wie ein roter Faden ziehen*
	ostatni	*die rote Laterne*
	niebezpieczny	*jdm. roten Hahn aufs Dach setzen*
	wzbudzający złość	*wie ein rotes Tuch auf jdn. wirken*
	przynoszący straty	*rote Zahlen schreiben*
	zabroniony	*jdm./einer Sache rotes Licht geben*
	zagrażający	*es gibt gleich rote Ohren*
	wstydliwy	*jdm. Röte ins Gesicht treiben*
	pijany	*Auch weißer Wein macht eine rote Nase*
	smutny	*sich die Augen rot weinen*
	zaspokajający pożądanie	*Rotlichtsmillieu*
	wyróżniający	*einen Tag im Kalender rot anstreichen*
b. czerwony:	wściekły	*czerwony z wściekłości*
	komunistyczny	*czerwony [zwolennik ideologii lewicowej]*
	zabroniony	*dać czerwone światło*
	wzbudzający złość	*działać jak czerwona płachta na byka*
	ważny, główny	*czerwona nić*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

	wstydliwy	*czerwienić się po same uszy*
	zagrażający spaleniem	*czerwony kur*
	wyróżniający	*zaznaczyć coś na czerwono w kalendarzu*
	dzielnica prostytutek	*dzielnica czerwonych latarni*
5. a. schwarz:	wyraźny	*schwarz auf weiß*
	pesymistyczny	*alles schwarz in schwarz sehen*
	martwy	*warten können, bis man schwarz wird*
	omdlały, chory	*jdm. wird es schwarz vor Augen*
	informacyjny	*das schwarze Brett*
	czarodziejski	*schwarze Magie [betreiben]*
	nieprzyjemny	*jdm. den schwarzen Peter zuschieben*
	wściekły	*schwarz vor Ärger werden*
	zły, nikczemny	*eine schwarze Seele haben*
	przynoszący podejrzane zyski	*schwarze Zahlen schreiben*
	oszukańczy	*einem schwarz für weiß vormachen*
	nieokreślony	*weder schwarz noch weiß*
	głodny	*schwarz vor Hunger sein*
	nielubiany	*bei jdm. schwarz angeschrieben sein*
	smutny po czyjejś śmierci	*In Schwarz gehen*
	zamieszkały przez czarnych	*Schwarzer Erdteil*
	ganiony	*ins schwarze Register kommen*
	nielegalny	*schwarz fahren*
	przynoszący pecha	*eine schwarze Katze gesehen haben*
	skąpy	*jdm. nicht das Schwarze unter Fingernagel gönnen*
	biedny	*schwarz sein*
	brudny	*der schwarze Mann*
b. czarny:	zły	*czarna owca*
	wyraźny	*czarno na białym*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

	nielegalny	*czarny rynek*
	w żałobie	*nosić się na czarno*
	pełen, przepełniony	*jest czarno od czegoś*
	chory, omdlały	*komuś robi się czarno przed oczami*
	pesymistyczny	*widzieć coś w czarnych kolorach*
	kościelny, katolicki	*czarna szlachta*
	ciemny	*czarny loch*
	zamieszkały przez czarnych	*czarny kontynent*
	ganiony	*być na czarnej liście*
	czarodziejski, oddany złu	*uprawiać czarną magię*
	satanistyczny	*czarna msza*
	odmowny (w kwestii małżeństwa)	*czarna polewka*
	nielegalny	*pracować na czarno*
	zły, nieprzyjemny	*czarna strona czegoś*
	mądry, sprytny	*wiedzieć, co czarne, a co białe*
	wyróżniający	*czarna rozpacz*
	wzbudzający strach	*czarny film*
	przynoszący pecha	*Czarny kot*
6. a. weiß:	wytwarzający energię wodną	*weiße Kohle*
	nieznany, niezbadany	*ein weißer Fleck auf der Landkarte*
	rzadki	*ein weißer Rabe*
	czysty, bez zarzutu	*eine weiße Weste haben*
	stary	*Alter macht zwar immer weiß, aber nicht mehr weis*
	czarodziejski	*weiße Magie*
	kościelny	*weißer Sonntag*
	medyczny	*weißer Sonntag*
	wściekły	*jdn. (bis) zur Weißglut bringen/ /reizen*
b. biały:	wściekły	*doprowadzić kogoś do białej gorączki*
	niezapisany, nieokreślony	*biała karta*
	rzadki	*biały kruk*
	niewolniczy	*biały Murzyn*
	nieznany, niezbadany	*białe plamy na mapie*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

żeński	*biała płeć*
wytwarzający energię wodną	*biały węgiel*
stary	*aż do białej skroni*
oznaczający kapitulację	*wywiesić białą chorągiew*
pijany	*widzieć białe myszki*
kościelny	*biała niedziela*
medyczny	*biała niedziela*
czarodziejski	*biała magia*

Porównanie semantyki i symboliki barw w związkach frazeologicznych języka niemieckiego i polskiego potwierdziło tezę o, występujących w tych językach, różnicach dotyczących semantyki barw. Zamieszczone poniżej zestawienie zawiera semy barw nie występujące w związkach frazeologicznych w porównywanym języku:

Tabela 2. Semantyka barw

Niebieski	Żółty	Zielony	czerwony	Czarny	Biały
Niemieckie semy barw nie występujące w języku polskim					
pijany, oszukańczy, głupi, sprytny, odległy	doskonały, najlepszy	spokojny, martwy, żywy, lubiany, pełen sukcesu, nieprzygotowany, serdeczny	żywy, zdrowy, smutny, przynoszący straty, pijany, ostatni, bez środków do życia, groźny	skąpy, głodny, biedny, przynoszący zyski, fałszywy, martwy, wściekły, nielubiany	oszukańczy, strachliwy
Polskie semy barw nie występujące w języku niemieckim					
nieodpowiedzialny	stary, głupi	bezrobotny, groźny	komunistyczny	odmowny, mądry, przemytniczy, katolicki, satanistyczny, wzbudzający strach	czarodziejski, niewolniczy, żeński, niezapisany, oznaczający kapitulację

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Analiza frazeologizmów o pełnej bądź częściowej idiomatyczności wykazała też, że często można stwierdzić tzw. międzykulturową substytucję barw w badanych językach. Barwa, która zostaje zastąpiona inną w języku docelowym, jest jednak nośnikiem tej samej symboliki.W przypadku niniejszej analizy można zaobserwować następujące możliwości wymiany barw:

1. Porównanie niemiecko-polskie:

niebieski → zielony:	*keine **blaue** Ahnung von etwas haben – nie mieć o czymś **zielonego** pojęcia*
niebieski → szary:	*die **blaue** Stunde – **szara** godzina*
żółty → czewony:	*vor Wut **gelb** werden – **zaczerwienić** się z wściekłości*
czewony → szary:	*die **rote** Laterne – **szary** koniec*
biały → szary:	*Alter macht zwar immer **weiß**, aber nicht mehr weis – **Siwizna** nie rozumu jest znakiem, lecz starości*
zielony → żółty:	***Grün**schnabel – **żółto**dziób*
czarny → zielony:	***schwarz** über die Grenze gehen – przekroczyć **zieloną** granicę*

2. Porównanie polsko-niemieckie:

zielony → niebieski:	***zielona** planeta – der **blaue** Planet*
czewony → zielony:	***zaczerwienić** się ze złości – **grün** und gelb vor Wut werden*
czerwony → żółty:	***zaczerwienić** się ze złości – grün und **gelb** vor Wut werden*
zielony → czarny:	*przekroczyć **zieloną** granicę – **schwarz** über die Grenze gehen*

W wielu przypadkach w związkach frazeologicznych języka docelowego nie pojawiają się też w ogóle nazwy barw, a znaczenie frazeologizmu wyrażane jest za pomocą innych środków, np.: *der gelbe Neid – wściekła zazdrość, blauen Dunst reden – pleść duby smalone*.

Różnorodność znaczeń oraz wydobycie znajdujących się głębiej w hierarchii semów potencjalnych w nazwach barw, przypisywanych im ze względu na ogólną symbolikę, pokazuje, że użycie barw w związkach frazeologicznych prowadzi do wzbogacenia ich treści i łączliwości. Użycie nazw kolorów we frazeologizmach poszerza ich semantykę oraz świadczy o tym, że wychodzi ona daleko poza definicje słownikowe.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Porównanie związków frazeologicznych z określeniami barw w obu językach wykazało, że nazwy barw jako komponenty związków frazeologicznych pojawiają się częściej w języku niemieckim. Natomiast różnice w ich semantyce wynikają przede wszystkim z różnych zwyczajów i doświadczeń życiowych obydwu narodów.

Godny uwagi jest też fakt, że związki frazeologiczne opisujące ludzkie cechy charakteru i wzorce zachowań posługują się w obu językach tą samą semantyką. Świadczy to o wzajemnych wpływach obu języków i podobieństwie w strukturze nazewniczej. Wpływ czynników kulturowych znajduje swoje odbicie w semantyce badanych jednostek leksykalnych. Analiza wykazała również, że nazwy barw są używane w obu językach w celach eufemistycznych. Dotyczy to przede wszystkim tematów tabu i zachowań niepożądanych, takich jak śmierć, pogrzeb: *nosić się czarno*, pijaństwo: *blau sein*, choroby: *jdm. wird es grün und blau vor den Augen*, ludzkie zachowanie: *grün vor Neid werden*, zabronione czynności: *schwarz brennen*, kłamstwo, oszustwo: *jdm. blauen Dunst vormachen*.

Przeprowadzone badanie dowodzi tworzenia się wzajemnej zależności: z jednej strony znana w danej społeczności językowej symbolika barw wpływa na proces powstawania związków frazeologicznych, z drugiej strony zaś nie da się zaprzeczyć, że semantyka barw w związkach frazeologicznych w znacznym stopniu wywiera wpływ na ich znaczenie w kontekstach niefrazeologicznych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Ewa Komorowska

Barwa żółta/złota w zwierciadle języka polskiego
Aspekt lingwistyczny

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule staną się barwy: ***żółta/złota*** w odniesieniu do polskiego języka mówionego[1]. Celem artykułu jest określenie w domenie[2] barw ***żółtej/złotej*** sposobów ich konceptualizacji za pomocą metafory i procesu profilowania na tle językowo-kulturowym. Przyjęto tu lingwistyczny punkt widzenia na podstawie metodologii semantyczno-kognitywnej.

1. Prototyp barwy żółtej w języku polskim

Podstawowym zagadnieniem dla tych rozważań jest próba określenia prototypu barwy ***żółtej***, tj. podstawowej zasadniczej jego konotacji semantycznej. Anna Wierzbicka, analizując angielski przymiotnik *yellow* (jego słownikowym odpowiednikiem w języku polskim jest *żółty)* stwierdza, że prototypem barwy żółtej jest *słońce.* Badaczka proponuje następującą eksplikację pojęcia *yellow*:

[1] Zagadnienia zawarte w artykule znajdują szerszą interpretację w przygotowywanej przez autorkę monografii z zakresu barw w języku polskim i rosyjskim.

[2] Domena rozumiana jest w artykule, zgodnie z definicjami kognitywnymi, jako dowolny uporządkowany obszar wiedzy, w kontekście którego dokonuje się konceptualizacja danej jednostki semantycznej. Barwa, podobnie jak: temperatura, przestrzeń, czas, zaliczana jest do domen podstawowych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

X jest yellow, kiedy ktoś widzi rzeczy takie jak X, może myśleć o słońcu czasami ludzie mogą widzieć wiele rzeczy, kiedy ktoś widzi rzeczy takie jak X, może myśleć o tym[3].

Materiał języka polskiego również wskazuje na **słońce** jako prototyp barwy żółtej[4]. Konotacja barwy żółtej z prototypem słońca wydaje się w języku polskim niekwestionowalna. Rysowane słońce jest zwykle żółte. Co ciekawe jednak, konotacje językowe słońca skłaniają się nie ku barwie żółtej, lecz złotej. Powiemy przecież: *złote słońce*, *złote promienie słońca*, *słoneczny złoty blask*, *słońce błyszczy jak złoto* itd.

Rozszerzeniem prototypowego odniesienia do słońca jest łączliwość ***żółcieni/złota*** z klasą nazw oznaczających ciała niebieskie w ogóle: *księżyc, gwiazda, kometa* itd. (żółty księżyc/gwiazda/kometa), a trzeci kierunek rozszerzenia prototypowej referencji barwy żółtej stanowią konotacje z ogniem oraz nazwami bliskimi mu znaczeniowo: *żółty/złoty płomień, pełzające żółte płomienie*[5]. Toteż metafora*:* **słońce to kula ognista** – konceptualizuje ciepło, żar płynący od słońca, co przejawia się w wyrażeniach typu *słońce piecze, pali, grzeje*.

Materiał leksykograficzny poszerza też interpretacje prototypowe o konotacje z kolorem żółtym wiosennych kwiatów: kaczeńców i żonkili, niekiedy cytryną, słomą czy żółtkiem jaja kurzego, co podkreślają wyrażenia porównawcze: *żółty jak żółtko jaja kurzego; żółty jak kanarek*, *żółty jak cytryna*; *żółty jak słoma* (zwykle o włosach); *żółty jak kaczeńce*; *żółty jak żonkile* itd. W *Innym słowniku języka polskiego*, pod red. A. Bańkowskiego kolor ***żółty*** definiowany jest jako „coś, co jest żółte, ma kolor cytryny lub żółtka jajek"[6], a w *Słowniku współczesnego języka polskiego*, pod red. B. Dunaja ***żółty*** definiowany jest jako „jasny, ciepły kolor zbliżony do barwy żółtka, cytryny, jaskrów; w widmie słonecznym znajduje się między pomarańczowym a zielonym: *żółty jak cytryna*[7]. Jak widać, językoznawcy zgodnie odnoszą kolor żółty do żółtka jaja kurzego, cytryny czy kwiatów – kaczeńców, jaskrów itd.

Prototypem barwy *złotej* jest *złoto* jako kruszec, toteż kolor *żółty* w słownikach jest definiowany jako: 'mający barwę przypominającą barwę złota,

[3] A. Wierzbicka, *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin 2006, s. 353.

[4] A. Wierzbcka, *The Meaning of Color Terms: Semantics, Culture and Cognition, „Cognitive Linguistics*" 1(1), 1990, s. 99–150.

[5] Ibidem, s.97.

[6] *Inny słownik języka polskiego*, red. A. Bańkowski, Warszawa 2000, s. 1416.

[7] *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 1390.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

żółtopomarańczową z silnym połyskiem"[8]. Co ciekawe jednak, barwę *złotą*, jak wspomniano, cechuje łączliwość ze słońcem, który jest prototypem *żółci*. Wydaje się, że istota takich konotacji wynika z różnicy między barwą *żółtą* a *złotą* w aspekcie posiadania bądź braku cechy, tzw. blasku. *Złota* barwa to jakby barwa *żółta* z blaskiem i właśnie ta cecha bliska semantycznie promieniowaniu słonecznemu, świeceniu słońca sprzyja tego typu konotacjom, np. *złote słońce, złote promienie słońca, złoty blask słońca* itd.

2. Kierunki profilowania barwy żółtej/złotej

Profilowanie rozumiem jako ujmowanie pola postrzeżeniowego lub pojęciowego (wiedzy o pewnym wycinku rzeczywistości) z określonego punktu widzenia przez wyróżnienie („podświetlenie") pewnych elementów jako ważnych (desygnowanych), a usuwanie innych w cień, na dalszy plan, do tła".

Barwy *żółta/złota* zostaną przedstawione w ujęciu profilowania w następujących obszarach semantycznych:

– profilowania w „barwie skóry";
– profilowania w „czasie" jako relacji do zmian w przyrodzie;
– profilowania w „zdrowiu/chorobie";
– profilowania w „emocjach";
– profilowania w „szczęściu".

Profilowania w „barwie skóry"

Wychodząc od rozumienia koloru jako cechy stałej czy zmiennej, można profilowanie w barwie skóry podzielić na dwie zasadnicze grupy semantyczne: stałej barwy skóry i chwilowych zmian na skórze.

Przy stałej barwie skóry mamy do czynienia z istnieniem w niej pigmentu, w tym wypadku żółtego, charakterystycznego dla narodowości chińskiej. Natomiast czasowe zmiany na skórze mogą być spowodowane różnymi czynnikami: mechanicznymi, pogodowymi, zdrowotnymi, emocjonalnymi. Przebarwienia skóry spowodowane czynnikami mechanicznymi (pobicia, uderzenia, skaleczenia, upadek itd.) w naturalnym kolorze skóry mają zwykle charakter zmian krótkotrwałych i miejscowych. W urażonym miejscu pojawiają się tzw. siniaki, które stopniowo zmieniają kolor skóry na siny, fioletowy, aż do żółtego z odcieniem zieleni, np. *siniak zżółkł na ciele, żółty siniak*.

[8] Ibidem, s. 1365.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Czynniki pogodowe zaś mogą spowodować czasową zmianę na skórze, której przyczyną są np. promienie słoneczne, a wynikiem ich działania – piękna *żółta opalenizna* na ciele, *złota opalenizna*, *opalenie się na złoty kolor*, *jasnożółte opalone ciało*. Kolejną przyczyną są czynniki zdrowotne; w wypadku żółci możemy raczej mówić o chorobie żółtego ciała, czyli *żółtaczce*. Chwilową zmianę na ciele powodują również negatywne emocje, takie jak złość, wściekłość. Stąd określenia: *żółć się w nim przelewa*, *żółte oczy ze złości, zżółknąć ze złości/wściekłości, ale też i z zazdrości*.

Profilowania w „czasie" jako relacja do zmian w przyrodzie

Barwy **żółta/złota** stają się niejako metaforą czasu. W odniesieniu do zmian czasowych *żółty/жёлый* może konotować dwa podstawowe kierunki: **pozytywny** – radości, pełności życia i **negatywny** – przemijania, zamierania. Pierwszy wynika z konotacji **żółci ze złotem,** a drugi **żółci ze zmianami barw przyrody**.

Żółty ze *złotem* konotuje czas relaksu, lata, ciepła, intensywnego słońca, gdzie wszystko *złoci się, błyszczy w słońcu*, wygrzewa się w promieniach słonecznych; promienie słoneczne przenikają czy dotykają, dając ciepło, np. *złoty/słoneczny poranek* – 'błyszczący w promieniach słońca'; *żółty/złoty piasek*; *błyszczące w słońcu liście/kamienie, złote słońce, złoty blask słońca* itd. Taka *złota/żółta* metafora jest słoneczna, pogodna, niesie radość, kojarzy się z **wiosennym ciepłem** i odnawiającą się po zimie przyrodą (*żółte kwiaty*, *żółte jaskry, kaczeńce, żonkile, narcyzy*) czy z **wypoczynkiem letnim**, czasem relaksu *ze złotym/żółtym piaskiem, błyszczącymi w słońcu kamieniami* itd.

Żółty w połączeniu ze *złotym* konotuje **przepych końca lata**: *złote łany zbóż, złota słoma, żółte ziarna zbóż, żółte zboża, żółty rzepak/słonecznik, żółte pola kwiatów, żółto kwitnące pola, żółte gałęzie wierzby;* i **„płody" drzew i lasów**: *żółte jabłka/grusze/śliwy, żółte grzyby w lesie* (*kurki*) itd. Dojrzałość płodów przyrody jest więc jej dopełnieniem i sygnalizuje: pełnię, przepych, dosyt, soczystość, doskonałość smaku, nasycenie wartościami smakowymi. Przedstawiony obraz – zarówno skąpanej w słońcu przyrody, jak i obfitości jej płodów – sprzyja pozytywnym konotacjom ciepła, radości i dosytu. Metaforycznie zaś świat przyrody odnosi się do pełni dorosłości człowieka, jego dojrzałości intelektualnej, wiedzy, pełności doznań duchowych i uczuciowych, a także do spełnienia się w życiu rodzinnym, satysfakcji życiowej.

Żółty i złoty występują też w konotacji z jesienią. *Żółć* i *złoto* są wynikiem przebarwiania się przyrody, wskazują na jej przemijanie. Przemijanie

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

to zwykle czas jesieni, gdy liście z *zielonych* stają się *żółte, złote*, przechodząc w odcienie ciemnego *brązu* czy ciemnej *czerwieni*. *Żółć* staje w opozycji do *zieleni*. Tak jak wiosną kolorem *zielonym* przyroda budzi się do życia, jesienną *żółcią i złotem* życie powoli zamiera. Stąd wyrażenia: *pożółkłe liście/drzewa/trawa, przyroda żółknie/staje się żółta, żółte dywany liści.* Przemijający czas odbija się na wyglądzie człowieka w jesieni życia: *twarz pożółkła*, *pożółkłe/szare ze starości ręce*, *żółta twarz/skóra* itd. Zmiany w wyglądzie człowieka korelują ze zmianami w wyglądzie przedmiotów (por. *pożółkłe ze starości kartki papieru/listy/gazety/kalendarze*, *żółte kartki/listy/czasopisma/papiery* itd.).

Jesień to również przepiękny **czas złotej polskiej jesieni**, zwanej babim latem, kiedy to liście, jesienne kwiaty i drzewa błyszczą w promieniach słońca, a złota nić pajęczyny nie pozwala zapomnieć o pięknych chwilach lata i budzi nadzieję na kolejny rok. W **złotej jesieni życia** przemijający czas daje również sporo chwil piękna i radości. To wtedy przecież myśl człowieka, poparta bagażem doświadczeń, zyskuje na wartości: *złote myśli/słowa/maksymy*, *złote strofy ludzi o złotych włosach*, *złote ręce* babci wyczarowują przepyszne ciasto, a jej *złote serce* obdarowuje ludzi miłością itd.

Podsumowując relację barwy *żółtej/złotej* do czasu, można powiedzieć, że barwa ***żółta*** podlega upływowi czasu i konceptualizuje dwojako: intensywność żółci odradzającej się przyrody oraz dojrzałość, przepych w przyrodzie – czas późnego lata czy wczesnej jesieni (*żółte grusze/jabłko/śliwy* itd.), ale również odmierza upływ czasu w sensie zamierania zarówno w odniesieniu do świata przyrody, jak i człowieka i jego otoczenia (*pożółkłe liście*, *żółte ręce, żółta twarz, pożółkłe kartki papieru/listy.* Barwa ***złota*** w zasadzie nie podlega zmianom metafory czasu. Jej istotą bowiem jest radość, spełnienie, ciepło, mądrość, tak więc w odróżnieniu od *żółci* jej cechą jest nie zamieranie, lecz odradzanie się i promieniowanie szczęściem.

Profilowania w „zdrowiu/chorobie"

Rumiana, jasna twarz jest wykładnikiem zdrowia, a *żółta, brązowa do szarości*, *pożółkła*, *tak niezdrowo jasna, że aż żółta* – **choroby**. *Żółtaczka* to choroba odzwierciedlająca się żółtym kolorem ciała, *żółta febra, żółcica* to też choroby, których obiawem jest zżółknięcie. *Żółcień* na ciele to z kolei objawowy rezultat stłuczenia. Językowymi metaforami choroby są wyrażenia typu: *żółć rozlała mu się na twarzy*, *on ma żółtą twarz czy ręce*, *żółta twarz/ręce/czoło/oczy*, *żółta wydzielina* (*żółć żołądka*) – objaw *żółtaczki*. Jak widać z zacytowa-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nych wyrażeń, barwa żółci w języku polskim (podobnie zresztą jak i w rosyjskim), jest odpowiednikiem choroby i niezdrowego wyglądu. Brak zdrowia konotowany przez barwę *żółtą* może być dwojakiego charakteru: choroby fizycznej, odciskającej swoje piętno na ciele (*żółta skóra*), ale też i psychicznej – w języku polskim sygnalizowanej przez frazeologizm *mieć żółte papiery*, gdyż o człowieku chorym psychicznie *mówi się, że ma/ma dostać żółte papiery* – 'zaświadczenie o chorobie psychicznej'. *Żółta* zaś *flaga* na statku jest sygnałem choroby zakaźnej czy kwarantanny.

Profilowania w „emocjach"

Nazwa barwy żółtej jest kojarzona nie tylko z niedomaganiami chorobowymi, przejawiającymi się fizycznie, ale również ze stanami emocjonalnymi, które współgrają ze stanem zdrowia. O człowieku zazdrosnym czy zgorzkniałym mówi się niekiedy, *że zżółkł ze złości* bądź *zazdrości*. Kolor żółty już od XII wieku był wiązany z uczuciem zazdrości, zdrady i również fałszu[9]. Tak na przykład Judasz na obrazach pochodzących z wieków średnich jest często przedstawiony w żółtych szatach jako ten, który zdradził Jezusa Chrystusa[10]. Niewątpliwie znaczenie to zostało przeniesione na symbolikę kwiatów, zgodnie z którą darowane *żółte kwiaty* są odczytywane jako wyraz miłości zazdrosnej. W języku polskim barwa żółta pojawia się w następujących wyrażeniach zazdrości i złości: *żółty z zazdrości/złości wściekłości, coś przepełnia serce żółcią (smutkiem/boleścią); zrobić coś bez żółci w sercu* itd.

Profilowania w „szczęściu"

Szczęście i wiążąca się z nim radość przyciąga barwę **złotą**. **Metafora szczęścia może być realizowana poprzez metaforę bogactwa i radości**.

Barwa **złota** jako **metafora bogactwa** określa**:**

- cechy np.: **dobroci**, **ciepła**, **życzliwości**, **wartości osoby** (***złoty człowiek***, ***człowiek/dziewczyna na wagę złota***, ***złota dziewczyna***, ***złoty chłopak***, ***złote serce*** itd.);
- uzdolnienia, umiejętności, np. ***złote ręce***, ***złota rączka***, ***złote palce pianisty*** itd.;

[9] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 131.

[10] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

– intelekt i wiedzę, np. **złote słowa**, **złote myśli**, **złote strofy**, **złote wersy** itp.;
– władzę, dostojeństwo, bogactwo materialne, np. **złote szaty**, **złote berło**, **złoto korony**, **złote insygnia**, **złote runo** itd.

Metafora szczęścia może być również realizowana przez **metaforę radości**, przy czym niekiedy konotuje ona kolor nie bezpośrednio, ale pośrednio poprzez leksemy *słońce* i *słoneczny*, mieszczące się w prototypie barwy *żółtej* i *złotej*, np. *słoneczny uśmiech*, *słoneczny blask twarzy/oczu* – 'radosny uśmiech, blask, który odbija na twarzy wewnętrzną radość, radosny nastrój człowieka', *uśmiech pełen słońca* – 'uśmiech, przepełniony radością', *mieć słońce na twarzy* – 'cieszyć się/radować życiem'. Powszechnie uważa się człowieka radosnego za człowieka szczęśliwego, tak więc metafora szczęścia konotuje metaforę radości. Toteż szczęśliwy człowiek, to *człowiek o słonecznej twarzy*, *słoneczny człowiek* itd.

Metafora radości odnosić się może również do otoczenia człowieka, jego życia: *słoneczne dni*, *słoneczny urlop* – 'pełen słońca', czyli wypoczynku, udany'. A w czasie urlopu radość sprawia: *złoty piasek*, *złote promienie słońca*, *złoty blask słońca*, *złota opalenizna*, *złote od słońca włosy*, a także *słoneczne dni*, *dni pełne słońca/nasycone słońcem*, *słoneczne/chwile/minuty*, *słoneczna podróż*, *słoneczne wspomnienia/wrażenia*. Wyróżnione wyrażenia odnoszą się nie tylko do metafory szczęścia i radości, lecz również nawiązują do metafory czasu, opisując upływający czas w kolorach słonecznej *żółci* i *złota*.

Podsumowanie

Profilowanie barwy ***żółtej/złotej*** w „barwie skóry", w „czasie" jako relacji do zmian w przyrodzie, w „zdrowiu/chorobie", w „emocjach" i w „szczęściu" pokazuje podobieństwa w aspekcie konotacji dwukierunkowej. Barwa *żółta* przeważnie konotuje cechy negatywne – przemijania, zamierania czasu w jesiennej przyrodzie, starości osób, starzenia się przedmiotów, rzeczy (*pożółkłe liście/listy/papiery/twarze* czy chorobą (*żółtaczka*, *mieć żółte papiery*). Pozytywna żółć, to żółć wiosennych kwiatów: żonkili, kaczeńców, irysów, żółć ukwieconych łąk i intensywna żółć płodów przyrody jabłek, śliwek, grusz (żółte wiosenne kwiaty, żółte łąki, żółte grusze/jabłka/śliwy itd.).

W odróżnieniu od barwy **żółtej**, konotującej przeważnie (ale nie zawsze) cechy negatywne**,** barwa **złota** niesie cechy pozytywne, wiążąc się ze szczęściem (*słoneczna podróż*, *słoneczne dni/chwile/minuty*), pogoda ducha (*słoń-*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ce na twarzy, *słoneczna twarz*), dobrocią (*złote sercem*, *złota dziewczyna*), życzliwością (*człowiek na wagę złota*), przepychem lata (*złote łany zbóż*, *złote kłosy*), urodą (*złote*, *błyszczące w słońcu włosy*), wypoczynkiem (*złote babie lato, złota polska jesień, złoty piasek nad morzem, złote promienie słońca, złoty blask*), umiejętnościami (*złote ręce*), z władzą i dostojeństwem (*złote berło/korona*) czy bogactwem wiedzy i intelektu (*złote myśli/słowa*).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Grażyna Olszaniec

Glas

Kolor niebieski i zielony w języku bretońskim

Język bretoński jest jeszcze używany przez około 240 000 mieszkańców Półwyspu Bretońskiego (historycznej Armoryki) w północno-zachodniej Francji. Współczesny bretoński wraz z kornwalijskim i walijskim tworzy grupę brytańską języków celtyckich wchodzących w skład rodziny języków indoeuropejskich. Drugą grupę – goidelską – stanowią irlandzki, mański i szkocki. Najprościej podział ten daje się zdefiniować w ewolucji spółgłoski [k^{w}], która w goidelskim dała [k], a przekształciła się w [p] w grupie brytańskiej.

Uwagę przykuwa przypadek języków celtyckich opisany przez Louisa Hjelmsleva w *Prolegomenie do teorii języka* opublikowanej w 1943 roku, przytaczany dla zilustrowania rozbieżności podziałów w sposób arbitralny „nakładanych" przez język na widmo barwne[1]. Hjelmslev podaje przykład języka walijskiego, ilustrując ten rozkład w schematyczny sposób:

zielony	*gwyrdd*
niebieski	
	glas
szary	
	llwyd
brązowy	

[1] L. Hjelmslev, *Prolegomena do teorii języka* (tłum. pol. H. Kurkowska, A. Weinsberg), [w:] *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, red. H. Kurkowska, A. Weinsberg, Warszawa 1979, s. 79.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Hjelmslev twierdzi, że *część widma, której odpowiada wyraz „zielony", w walijskim jest przedzielona linią, która przyłącza jeden z jej fragmentów do obszaru „zajętego" przez wyraz „niebieski": natomiast granicy między „niebieskim" a „szarym" w walijskim nie ma. Co więcej, brak tam także zarówno granicy między „niebieskim" a „szarym", jak i między „szarym" a „brązowym". Natomiast obszar przymiotnika „szary" jest w walijskim podzielony tak, że jedna jego połowa należy do obszaru przymiotnika „niebieski", a druga do obszaru przymiotnika „brązowy"*[2].

Interesujące jest, że sam wyraz glas występuje we wszystkich językach celtyckich dla określenia koloru niebieskiego, morskiego, szarego, a także zielonego[3]. Można go również odnotować w języku galijskim wymarłym w V wieku n.e., w którym słowo *glastum* znaczyło zielony[4]. Jeśli spojrzeć na kolory tęczy, to istotnie granice między poszczególnymi kolorami się zacierają ze względu na łagodne przejścia długości fal. Dlatego rozkład między nimi jest jedynie kulturowy[5]. Przyjrzyjmy się, jaki podział widma występuje w języku bretońskim i czy wpisuje się w schemat przedstawiony przez Hjelmsleva dla walijskiego, a więc języka najbliższego bretońskiemu.

Rzeczywiście, język bretoński, jak wszystkie celtyckie, nie rozróżnia tych barw w gamie kolorów. W bretońskim *glas* stosuje się dla określenia wielu kolorów, pod tym warunkiem jedynie, że kolor ten odnosi się do wszystkiego, co naturalne jak trawa, niebo czy morze widoczne na horyzoncie[6]. Nie ma odpowiednika tego przymiotnika w języku polskim. Spróbujmy jednak określić zakres wyrażeń, w których *glas* się pojawia.

Favereau podaje w swoim słowniku wiele znaczeń *glas* – jak niebieski, zielony, a czasami szary (siwy) czy jabłkowity (dla określenia końskiej maści)[7]. Różnice między kolorami są szczególnie widoczne, gdy zestawimy je w porównaniach[8]:

---

[2] Ibidem.

[3] Czasem w formie *glass* (por. L. Bednarczuk, *Języki celtyckie*, [w:] *Języki indoeuropejskie*, red. L. Bednarczuk, Warszawa 1988, t. 2, s. 726).

[4] H. Abalain, *Pleins feux sur la langue bretonne*, Spézet 2004, s. 57. To samo słowo *glastum* Bednarczuk tłumaczy jako „borówkę" (op.cit., s. 726).

[5] P. Denez, *Contraintes formelles de la structuration de la phrase bretonne*, [w:] Ph. Carrer, *Permanence de la langue bretonne. De la linguistique à la psychanalyse*, Rennes 1986, s. 42–43.

[6] M. Menard, *Petit guide d'initiation au breton*, Le Relecq-Kerhuon 1999, s. 76.

[7] F. Favereau, *Geriadur ar brezhoneg a-vremañ brezhoneg/galleg galleg/brezhoneg. Dictionnaire du breton contemporain bilingue*, Morlaix 2000, s. 275, 1341.

[8] M. Menard, op.cit., s. 77.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

glas evel glizin	*niebieski jak chaber*
glas evel lin	*niebieski jak len*
glas evel ar mor	*niebieski jak morze, morski,*

ale

glas evel kaol	*zielony jak kapusta, ciemnozielony.*

Słowniki podają także wyrażenia[9]:

ar geot glas	*zielony las*
an aval glas	*zielone jabłko*
boued glas	*zielona pasza*
blev glas	*włosy szpakowate*
ur marc'h glas	*koń jabłkowity, szpakowaty lub dereszowaty*
kafe glas	*można tłumaczyć jako zielona lub świeża kawa.*

An hent glas oznacza „zieloną drogę", czyli drogę mało uczęszczaną w przeciwieństwie do *an hent gwenn* „białej drogi", czyli ruchliwej. Dawną drogę rzymską także nazywa się *an hent glas*[10].

Słowa *glaz*, a także *glasvez(ioù)*, *glazur* – oznacza zieleń, zieloność, roślinność oraz zieleninę (sałatę)[11]. *Glasenn* to „trawnik", *glasañ, -iñ* to „niebieszczeć", „zielenić", ale i „siwieć" czy „ochłodzić"[12].

Pamiętajmy, że kolor zielony jest kolorem pochodnym, powstałym ze zmieszania niebieskiego z żółtym. Kontynuując analizę bretońskich wyrazów z niebieskiego zakresu widma, zauważymy, że dla określenia fioletu rzadko stosuje się *mouk*[13], a częściej *glas-ruz*, czyli dosłownie „niebiesko-czerwony", na przykład:

kleierigoù glas-ruz ar brug *fioletowe dzwoneczki wrzosu*[14].

[9] F. Favereau, op.cit., s. 275, 1341 oraz M. Menard, op.cit., s. 77.

[10] M. Menard, op.cit., s. 10.

[11] J.D. Robin, *L'enseignement (des mathématiques) en breton est-il une gageure?*, „Klask" 2001, nr 7, s. 80.

[12] F. Favereau, op.cit., s. 275.

[13] Słowo *mouk* oznacza ciemny, a tylko czasami fiolet (por. F. Favereau, op.cit., s. 450).

[14] *Geriadur brezhoneg An Here*, red. M. Menard, I. Kadored, Plougastell-Daoulaz 2001, s. 527. *Glas-ruz* tłumaczy się także jako purpurowy (ibidem).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Widzimy, że język bretoński jest w swym podziale bliższy kolorom tęczy, ponieważ w widmie po kolorze niebieskim następuje fiolet, a nie brąz jak to przedstawił Hjelmslev w swoim schemacie.

Zestawienia z członem *glas* mogą wyrażać wszelkie niuanse kolorystyczne:

mein glas	*łupek, siwego koloru, gdzie mein oznacza kamień*,

przy czym:

ti glas	*dom kryty łupkiem*,

a także:

glas-doùr	*koloru morskiego, gdzie doùr oznacza wodę, zieleń wód*
glas-pour	*ciemno zielony, gdzie pour oznacza kapusta*
Glaslivet	*blady (o odcieniu niebieskim), gdzie liv oznacza kolor*.

Pomieszanie znaczeń *glas* dla określenia „niebieskiego" i „zielonego" może stwarzać różne możliwości interpretacji. Dawniej stosowano określenie *ar Re C'hlas* dla oznaczenia „niebieskich", czyli rekrutów wojsk republikańskich. Aktualnie stosuje się je wobec zwolenników partii zielonych (ekologów)[15]. Wyrażeniem *an Europ c'hlas* także nie ma oczywistego odpowiednika – można się zastanawiać, czy chodzi o Europę ekologiczną, „zieloną" czy o Europę zjednoczoną pod niebieską flagą Unii Europejskiej.

Inną grupę stanowią wyrażenia wywodzące się raczej z cech określanego przedmiotu o szaroniebieskim zabarwieniu, na przykład[16]:

pri glas	*zwykła glina, w przeciwieństwie do pri-gwenn glinki kaolinowej stosowanej w przemyśle ceramicznym*
kroc'hen glas	*skóra jeszcze nie wyprawiona, wygarbowana*
Glasard czy glazard	*Jaszczurka*

[15] Por. F. Favereau, op.cit., s. 829. Także M. Menard, I. Kadored, *Geriadur brezhoneg…*, s. 528.

[16] M. Menard, op.cit., s. 77.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Spośród wyrażeń odnotujmy *liwet glas oa* – pofarbowany na niebiesko, a także: *koll e hini glas* dosłownie „stracić swój błękit", czyli swoją czystość[17]. Śmiać się w wymuszony, sztuczny sposób, to po bretońsku *c'hoarzin glas* lub *glasc'hoarzin* „niebieski/zielony śmiech"[18], w porównaniu do francuskiego *rire jaune*, czyli dosłownie „żółtego śmiechu".

Przejdźmy do przykładów z tekstów tradycyjnych. Porzucenie języka bretońskiego przez elity spowodowało jego rozwój w kontekście przekazu ustnego, co tłumaczy istnienie dialektów. Dzisiaj istnieją cztery dialekty odpowiadające mniej więcej granicom dawnych diecezji: leoński, treguirski, kornwelski i wanetejski. Dlatego przedstawione poniżej przykłady pochodzące z pieśni tradycyjnych różnią się czasami pod względem formalnym[19].

Fragmenty pieśni z wyrazem *glas* w znaczeniu „niebieski"

Warc'hoaz me 'yae d'ar foar Rostren	Jutro jest targ w Rostren
Da brenañ deoc'h 'n davañjer gwenn	by kupić tobie fartuch biały
Me 'yae da foar Sant Nikolaz	Jutro jest targ w Sant Nikolaz
*Da brenañ deoc'h 'n davañjer **glas**"*	by kupić tobie fartuch **niebieski**
[…]	[…]
– Mañ 'barzh he c'hambr an uhellañ	– Jest u góry, w sypialni
'Tommañ he mab an terruplañ"	i ogrzewa najmłodszego syna,
*Ur paotr bihan **glas** e lagad*	Chłopczyka o **niebieskich** oczach
Ne oarer ket piv eo e dad	– Kto jest ojcem?

Fragment pieśni *Ar miliner laer* (*Złodziejski młynarz*)

O tont d'ar gêr deus an eured war bordig an hent bras,	Wracając z wesela, na skraju szerokiej drogi
*Me a welas ma mestrez ganti daoulagad **glas**.*	Ujrzałem mą ukochaną o oczach **niebieskich**.
Na mont a raen d'he c'haouet ken koant evel ma oa,	Była tak piękna, że poszedłem stanąć przed nią,

[17] Ibidem, s. 76.

[18] F. Favereau, op.cit., s. 275.

[19] Fragmenty pieśni bretońskich pochodzą z wydawnictwa Dastum *Manu Kerjean chanteur du Centre-Bretagne*, „Grands interprètes de Bretagne" 2007, nr 2, oraz zbiorów A. Guillevic, J.M. Cadic, *Chants et airs traditionnels du pays vannetais*, Rennes 2007 i L. Herrieu, M. Duhamel, *Chansons populaires du pays de Vannes*, Lorient 1997.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Na da c'houlenn diganti na dimezet e oa.	by zapytać ją, czy jest mężatką

Fragment pieśni *O tont d'ar gêr deus an eured* (*Wracając z wesela*)

Pa basean e-barzh ar gêr-man,	Przechodząc przez to miasteczko,
me a skoe war ma c'halon	mam ściśnięte serce
Me am eus graet e-barzh ar gêr-man	Sprawiłem sobie w tym miasteczku
un dousikan mignon.	słodką ukochaną
Me am eus graet e-barzh ar gêr-man	Sprawiłem sobie w tym miasteczku
un draig vat bennak	coś miłego
*Ha hi **glas** he zioulagad ha ruz eveld*	Ona ma oczy **niebieskie** i skórę
ur boked.	różową jak kwiat
[…]	[…]
„Donet davidoc'h da gousket den	„Z wami, młodzieńcze, spać
yaouank na n'in ket."	nie pójdę"
*„Met ma mouchouer koton **glaz***	„Więc moją chustę z **niebieskiej**
a garehen da gaouet."	bawełny mi oddaj"
*„Nag ho mouchouer koton **glaz**,*	„Swej chusty z **niebieskiej** bawełny,
den yaouank, na ho po ket	młodzieńcze, nie będziesz miał
Na chomet eo e-barzh ar gêr, e-barzh	Zastała u mnie, w rogu szafy
kern ar gredans pleget"	złożona".

Fragment pieśni *Pa basean e-barzh ar gêr-mañ* (*Przechodząc przez to miasteczko*)

Fragmenty pieśni z wyrazem *glas* w znaczeniu „zielony"

– Deit genein, merh iouank,	– Pójdźcie ze mną, młoda dziewczyno
*Edan er raden-**glas**,*	Pod **zielone** paprocie
Rak en héaol e zo tuem hag e rouzo	Gdyż słońce jest gorące i opali waszą
hou fas.	twarz.

Fragment pieśni *Er galant fal zigemeret* (*Odprawiony konkurent*)

He dilezel a reken evit mont da bartial	Musiałem ją [ukochaną] opuścić by wyjechać
Me da gemer ma fuzuilh evit mont da chaseal	Zabrałem moją strzelbę, by iść polować
e-barzh ar c'hoad pa oan erru ma fatik a oa bras	Gdy do lasu wszedłem moje zmęczenie było ogromne
*Ha me d'ober un diskuizh eno war ar yeot **glas***	I zrobiłem sobie odpoczynek na **zielonej** trawie

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kazi evel ur vadelen o ouelo ha deploriñ	Lamentując i płacząc gorzkimi łzami
N'en deus nemet Doue e unan kapabl d'am c'hoñzoliñ.	Jedynie Bóg może mnie pocieszyć.

Fragment pieśni *Glac'haret eo ma c'halon* (*Zasmucone jest me serce*)

Można kategorycznie stwierdzić, że dla określenia koloru niebieskiego w języku bretońskim zawsze używa się *glas*. Dla zielonego także stosuje się *glas* w przypadku kolorów naturalnych. Istnieje jednak osobne określenie dla nazywania przedmiotów wytwarzanych przez człowieka w kolorze zielonym, *gwer.* Na przykład[20]:

ur sae Wer	suknia zielona
Gwer he mantell zo divalav.	Jego zielony płaszcz jest brzydki.
livañ e gwer	malować na zielono
gwiskañ e gwer	ubierać się na zielono.

Favereau uważa, że *gwer* jest rzadko używany dla określenia roślinności[21]. Stosuje się go jednak dla oznaczenia koloru oczu:

daoulagad gwer[22]	zielone oczy,

a także mieszaniny barw:

gwer-glas	zielono-niebieski
gwer-mouk	ciemnozielony, zielono-fioletowy.

Gwer jako zielony jest coraz częściej stosowany przez analogię do języka francuskiego, który jest powszechnie używany w Bretanii, a w którym rozróżnia się kolory zielony i niebieski[23]. W ten sposób francuski przenika do współczesnego bretońskiego, zastępując tradycyjne słowa kalkami językowymi, jak na przykład, potoczne wyrażenie *hariko(ù) gwer*[24] „fasolka zielona" zamiast *fav-glas*.

[20] M. Menard, op.cit., s. 76 oraz M. Menard, I. Kadored, *Geriadur brezhoneg…*, s. 582.

[21] F. Favereau, op.cit., s. 310.

[22] Czy *daoulagad wer* (por. M. Menard, I. Kadored, *Geriadur brezhoneg…*, s. 582).

[23] Do podobnych wniosków, w przypadku walijskiego doszła D. Stanulewicz, *Grue in Welsh*, „Beyond Philology" 2007, nr 4, s. 55–56.

[24] Podawane przez F. Favereau, op.cit., s. 1341 (por. francuskie *haricots verts*).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Wnioski wydają się oczywiste. Przedstawiony na początku schemat Hjelmsleva w języku bretońskim nie mógłby przedstawiać rozbieżności w językowym podziale widma barwnego, gdyż wszystko wskazuje na to, że mianem *glas* można określić to, co w innych językach nazywa się niebieskim, zielonym lub szarym dla naturalnych zjawisk, a *gwer* stosuje się jako zielony dla nazwania koloru tego, co jest stworzone ręką ludzką.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Danuta Stanulewicz

Kosmetyki i kolory — o nazwach barw w katalogach Yves Rocher

1. Wprowadzenie

Kosmetyki do makijażu i manikiuru – z racji bogatych i licznych gam kolorów obecnych na rynku – powinny inspirować producentów i dystrybutorów do stosowania równie bogatego słownictwa barw w materiałach informacyjnych i reklamowych. W odróżnieniu jednak od farb do włosów[1] czy też produktów z innej, acz pokrewnej branży – farb malarskich, które doczekały się interesującego i zróżnicowanego nazewnictwa barw[2], kosmetyki takie jak szminki, lakiery do paznokci i tusze do rzęs często oznaczane są symbolami liczbowymi bądź opatrzone nazwami barw w innych językach (przeważnie w angielskim).

Jedną z nielicznych firm produkujących kosmetyki do makijażu stosujących nazwy barw w swoich katalogach i innych materiałach reklamowych jest francuska firma Yves Rocher. Oprócz Yves Rocher, polskie nazwy barw

[1] Nazwy kolorów farb do włosów przedstawiłam w referacie pt. *Kosmetyk, kolor, język*, wygłoszonym podczas konferencji „Język a komunikacja wizualna", Łódź, 23–24 września 2002 r. Zebrany zbiór polskich nazw kolorów farb na potrzeby tego referatu liczył 150 określeń.

[2] Zob. M. Borejszo, *O nazwach kolorów farb malarskich w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy" 2007, nr 9 (648), s. 13–28; a także M. Nowak, M. Smoleń-Wawrzusiszyn, *Czy rzeczywiście nazwy mówią? O handlowej grze w kolory*, [w:] *Współczesne odmiany języka narodowego*, red. K. Michalewski, Łódź 2004, s. 290–297. Autorki drugiej pracy koncentrują się na trudnych dla konsumentów do zrozumienia nazwach kolorów kosmetyków, farb malarskich i wyrobów włókienniczych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

używała m.in. firma Vipera[3]. Oczywiście w wypadku Yves Rocher wszystkie materiały są przekładane z języka francuskiego na polski[4] (i na inne języki – firma, założona w 1959 roku, obecnie działa w 80 krajach[5]), niemniej jednak dla klientek, z których większość nie zna języka oryginału, prawdopodobnie fakt ten nie ma większego znaczenia.

Celem tej pracy jest klasyfikacja nazw barw używanych w katalogach *Zielona Księga Urody Yves Rocher* z lat 2000–2009[6], biorąca pod uwagę klasy wyrazów i grupy syntaktyczne. Teoretycznych podstaw dostarczają Brent Berlin i Paul Kay, którzy określili, czym jest „podstawowa nazwa barwy" (ang. *basic colour term*) i sformułowali istotne hipotezy dotyczące słownictwa barw[7]. Badacze ci twierdzą, że istnieje jedenaście podstawowych nazw, które odnoszą się do następujących kategorii: BIAŁY, CZARNY, CZERWONY, ZIELONY, ŻÓŁTY, NIEBIESKI, BRĄZOWY, FIOLETOWY, POMARAŃCZOWY, RÓŻOWY i SZARY[8]. Nazwy tych kategorii pojawiają się w polu leksykalnym barw w określonym porządku. Początkowo użytkownicy danego języka używają tylko dwóch nazw podstawowych, nazywających biel i czerń (lub raczej barwy jasne i ciemne). Jako trzeci do systemu wchodzi wyraz oznaczający kolor czerwony; potem pojawia się słowo znaczące 'zielony', a po nim słowo znaczące 'żółty' (lub w odwrotnej kolejności). Szósta nazwa oznacza barwę niebieską, siódma – brązową, a potem dochodzą do zbioru w dowolnej kolejności wyrazy nazywające cztery barwy: fioletową, różową, pomarańczową i szarą[9]. Podstawowe nazwy barw dzielą się na prymarne i sekundarne. Nazwy prymarne obejmują wyrazy odnoszące się do pierwszych sześciu barw powyżej wymienionych, natomiast do nazw sekundarnych należą wyrazy nazywające pozostałe pięć barw[10]. W niniejszej pracy zajmę się występowaniem w katalogach Yves Ro-

[3] Nazwy barw używane w materiałach reklamowych firmy Vipera przedstawiłam w referacie pt. *Kosmetyk, kolor, język* (przyp. nr 1).

[4] O problemach przekładu nazw barw z angielskiego, francuskiego i niemieckiego na język polski pisałam w pracy pt. *Tłumaczenie nazw kolorów na język polski*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne II. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej, Gdańsk*, red. O. Kubińska, W. Kubiński, Gdańsk 2004, s. 227–238.

[5] Informacje o firmie Yves Rocher znajdują się pod adresem http://www.yves-rocher.pl (15 marca 2009).

[6] Katalog produktów Yves Rocher ukazuje się we Francji od 1965 roku.

[7] B. Berlin, P. Kay, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkeley 1969.

[8] Użycie dużych liter sygnalizuje kategorię, w odróżnieniu od nazw barw, pisanych kursywą.

[9] Barwa szara może się pojawić w słownictwie barw znacznie wcześniej, na co zwraca uwagę m.in. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004 [1995], s. 20, przyp. 2.

[10] Zob. P. Kay, C.K. McDaniel, *The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

cher podstawowych nazw barw (są to w języku polskim przymiotniki *biały*, *czarny*, *czerwony*, *zielony*, *żółty*, *niebieski*, *brązowy*, *fioletowy*, *pomarańczowy*, *różowy* i *szary* oraz spokrewnione z nimi rzeczowniki[11]) i niepodstawowych nazw barw (np. *błękitny*, *beżowy*), a także stosowanymi nazwami metonimicznymi i metaforycznymi (np. *truskawka*, *błękit oceanu*, *burza*).

2. Klasyfikacja nazw barw występujących w katalogach Yves Rocher

W katalogach Yves Rocher można znaleźć ponad 500 nazw barw odnoszących się do konkretnych kosmetyków – szminek, lakierów, pudrów, podkładów, korektorów, kredek do oczu, cieni do powiek, różów do policzków i tuszów do rzęs. Oprócz tych nazw autorzy katalogów niekiedy stosują nazwy klasyfikujące barwy lub makijaże, np. *czerwienie*, *fiolety*, *blue* czy też *gold*. Nie wszystkie z tych nazw zostały ujęte w statystyce, a tylko te, które pokrywają się z nazwami barw poszczególnych kosmetyków. Ponadto, dana nazwa barwy mogła wystąpić w każdym katalogu i to kilka razy – w odniesieniu do różnych kosmetyków. W statystyce jednak liczona jest tylko jeden raz. Z drugiej strony, ten sam odcień może mieć różne (choć pokrewne) nazwy, np. *truskawka* i *truskawkowy*.

Nazwy barw występujące w katalogach Yves Rocher pogrupowane zostały ze względu na klasy wyrazów i grupy syntaktyczne. Dane statystyczne przedstawione są w tabeli 1.

Terms, „Language" 1978, nr 54/3, s. 626; G.G. Corbett, I.R.L. Davies, *Establishing basic color terms: Measures and techniques*, [w:] *Color Categories in Thought and Language*, red. C.L. Hardin, L. Maffi, Cambridge 1997, s. 198.

[11] Większość badaczy uznaje wymienione przymiotniki za podstawowe nazwy barw w polszczyźnie, np. Tokarski, op.cit., K. Waszakowa, *Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia. Metodologia opisu porównawczego*, [w:] *Studia z semantyki porównawczej*, cz. 1: *Nazwy barw, nazwy wymiarów, predykaty mentalne*, red. R. Grzegorczykowa, K. Waszakowa, Warszawa 2000, s. 17–28. Badania korpusowe przeprowadzone przez A. Pawłowskiego i testy przeprowadzone przez autorkę niniejszej pracy potwierdzają status tych nazw (zob. m.in. A. Pawłowski, *The Quantitative Approach in Cultural Anthropology: Application of Linguistic Corpora in the Analysis of Basic Color Terms*, „Journal of Quantitative Linguistics" 1999, nr 6/3, s. 222–234; D. Stanulewicz, *Psychological Salience of Polish Color Terms*, [w:] *Linguistik International: Festschrift für Heinrich Weber*, red. W. Kürschner, R. Rapp, Lengerich 2006, s. 147–156).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Tabela 1. Klasyfikacja nazw barw

Klasy/grupy wyrazów	Liczba wystąpień		Procent	
Przymiotnik	68		14	18
Przymiotnik + przymiotnik	19	20	4	
Przysłówek + przymiotnik	1			
Rzeczownik	85		17	82
Rzeczownik + przymiotnik	57		11	
Przymiotnik + rzeczownik	231		46	
Rzeczownik + rzeczownik-GEN	37	41	8	
Rzeczownik + rzeczownik-NOM	4			
Ogółem	502		100	

Jak można zauważyć, najliczniejszą grupę stanowią w tabeli 1 rzeczowniki modyfikowane przez poprzedzające je przymiotniki (46%), drugą lokatę zajmują pojedyncze formy rzeczownikowe (17%), trzecią, dosyć odległą od pierwszej, pojedyncze formy przymiotnikowe. Grupy syntaktyczne z rzeczownikiem jako członem nadrzędnym stanowią aż 82% zebranego materiału. Poniżej omówię po kolei poszczególne grupy syntaktyczne.

2.1. Przymiotnik

Wśród pojedynczych form przymiotnikowych w katalogach znajdziemy wszystkie podstawowe nazwy barw, zarówno prymarne: *biały*, *czarny*, *czerwony*, *zielony*, *żółty* i *niebieski*, jak i sekundarne: *brązowy*, *fioletowy*, *różowy*, *pomarańczowy* i *szary*. Jednak nie w każdym katalogu używane są wszystkie podstawowe nazwy. Na przykład, przymiotnik *niebieski* pojawia się w 2003 roku wraz z nową serią kosmetyków (*Yria*), których nazwy kolorów są o wiele bardziej przejrzyste niż w dwóch pozostałych seriach (*Luminelle* i *Couleurs Nature*). Wcześniej na określenie koloru niebieskiego używa się głównie rzeczownika *błękit*. Podobnie jest z przymiotnikiem *pomarańczowy* – popularnym określeniem tej barwy jest rzeczownik *oranż*.

Jak można się spodziewać, w katalogach używa się także określeń niepodstawowych nazw barw, np. *błękitny*, *granatowy*, *beżowy*, *srebrny* i *złocisty*, jak również metonimicznych i metaforycznych, np. *cynamonowy*, *truskawkowy*, *miedziany*, *miodowy* i *słoneczny*. Są też nazwy, których znaczenia trudno

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

się domyślić, np. *magiczny*. Z zamieszczonej fotografii można domniemywać, że kolor błyszczyka do ust określony taką nazwą jest prawdopodobnie odcieniem opalizującej bieli lub różu.

2.2. Przymiotnik + przymiotnik, przysłówek + przymiotnik

W tej grupie nazw kolorów członem nadrzędnym jest przymiotnik nazywający barwę, członem podrzędnym zaś – przymiotnik doprecyzowujący. Wśród przymiotników doprecyzowujących można znaleźć następujące: *ciemny*, *matowy*, *naturalny*, *opalizujący*, *oszroniony*, *perłowy*, *połyskujący* i *transparentny*. W materiale znajdziemy przykłady wykorzystania szyku człon podrzędny – człon nadrzędny, np. *ciemny niebieski* i *transparentny czerwony*, bądź też szyku człon nadrzędny – człon podrzędny, np. *biały perłowy* i *sezamowy matowy*.

W katalogach wykorzystano formację przysłówek + przymiotnik tylko w jednym określeniu: *bardzo jasny*. Należy na marginesie wyjaśnić, że w tym wypadku *jasny* nie jest przymiotnikiem doprecyzowującym, odnosi się do barwy, jako że chodzi tu o kolor pudru.

2.3. Rzeczownik

Wśród pojedynczych form rzeczownikowych używane są słowa spokrewnione z przymiotnikami uważanymi za podstawowe nazwy barw, np. *czerwień*, *brąz*, *róż* i *pomarańcz*. Ten ostatni rzeczownik, nienotowany przez większość słowników języka polskiego[12], pojawił się dopiero w katalogu z roku 2009, wcześniej tłumacze katalogów używali rzeczownika *oranż*.

Z rzeczowników spokrewnionych morfologicznie z przymiotnikami będącymi niepodstawowymi nazwami barw można wymienić między innymi takie słowa, jak: *błękit*, *oranż* i *sjena*. Chociaż tutaj należy zaznaczyć, że to

[12] Rzeczownik *pomarańcz* w znaczeniu 'kolor pomarańczowy' notowany jest w *Słowniku współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Warszawa 1996, s. 798. Mimo że większość słowników go ignoruje, uwzględniany jest przez 80% respondentów poproszonych o podanie rzeczowników spokrewnionych z przymiotnikami nazywającymi barwy. W badaniu tym wzięło udział 300 osób – 100 w Lublinie i 200 w Trójmieście. Oprócz mnie ankietę przeprowadziły: w Lublinie prof. Bożena Matuszczyk, dr Agnieszka Karolczuk i dr Natalia Sosnowska, a w Trójmieście mgr Andżelika Górnik, dr Tomasz Nowosielski i dr Olga Sokołowska (D. Stanulewicz, *Is the Polish Term for Blue a Typical Basic Colour Term?*, [w:] *Cognitive Linguistics Today*, red. B. Lewandowska-Tomaszczyk, K. Turewicz, Frankfurt am Main 2002, s. 429).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

właśnie *błękit*, a nie *niebieskość*, pełni funkcję podstawowej rzeczownikowej nazwy barwy[13].

Dużą część tej grupy stanowią metonimiczne i metaforyczne nazwy barw, np. *azalia*, *bambus*, *brzoskwinia*, *bursztyn*, *burza*, *cynamon*, *figa*, *imbir*, *ispahan*, *kawa*, *lazuryt*, *mgiełka*, *mięta*, *pralina*, *szampan*, *truskawka*, *śnieg* i *złoto*. O ile większość klientek nie będzie mieć problemów ze zrozumieniem, o jakie barwy chodzi w przypadku takich nazw, jak: *brzoskwinia*, *mięta* czy też *śnieg*, o tyle pewne kłopoty może sprawiać *bursztyn* (klientka może się zastanawiać, który odcień bursztynu mieli na myśli autorzy katalogu), *pralina*, *burza* lub *mgiełka*. Po konfrontacji nazwy barwy z próbką koloru na rysunku okazuje się, że *burza* to kolor niebieskofioletowy, *pralina* – fioletoworóżowy, a *mgiełka* – biały (chociaż *pastelowa mgła* z grupy przymiotnik + rzeczownik jest raczej różowa). W grupie tej znajduje się również rzeczownik *ispahan*, odnoszący się do rodzaju róży damasceńskiej, prawdopodobnie niezrozumiały dla większości czytelniczek katalogu (i innych użytkowników języka polskiego).

2.4. Rzeczownik + przymiotnik

W grupie tej znajdują się zestawienia (czyli wyrazy złożone), gdzie członem głównym jest rzeczownik odnoszący się do koloru, np. *błękit paryski*, *czerń hebanowa*, *czerń onyksowa*, *róż herbaciany* oraz *róż indyjski*, lub do obiektu, np. *róża damasceńska*. Drugą podgrupę stanowią bardziej luźne związki syntaktyczne, w których po rzeczowniku występuje przymiotnik doprecyzowujący, np. *beż naturalny*, *beż średni*, *brąz paprykowy*, *brąz przyćmiony*, *oranż ognisty*, *róż cukierkowy*, *róż pozłacany* i *zieleń oszroniona*. Główny człon rzeczownikowy nie musi być ustaloną nazwą barwy, np. *miedź perłowa* i *opal różowy*. Oczywiście można się też zastanawiać, czy niektóre z wymienionych nazw nie są zestawieniami, ponieważ przykładowo *róż cukierkowy* jest przykładem o wiele mniej luźnego związku syntaktycznego niż *brąz przyćmiony* czy też *oranż ognisty*.

2.5. Przymiotnik + rzeczownik

Grupa syntaktyczna przymiotnik + rzeczownik stanowi, jak wynika danych przedstawionych w tabeli 1, najliczniejszy podzbiór badanego materiału językowego. W tym podzbiorze można wyróżnić zestawienia (np. *czarna po-*

[13] Zob. m.in. D. Stanulewicz, *Polish Colour Terms Referring to Blue: A Corpus View*, [w:] *Further Insights into Semantics and Lexicography*, red. U. Magnusson, H. Kardela, A. Głaz, Lublin 2007, s. 87–99.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rzeczka) oraz luźne związki syntaktyczne, w skład których wchodzi główny człon rzeczownikowy oraz przymiotnik doprecyzowujący lub wartościujący.

Określenia barwy zawierające rzeczownik poprzedzony przymiotnikiem doprecyzowującym egzemplifikowane są przez następujące nazwy: *ciemny fiolet*, *cynamonowy brąz*, *czarny błękit*, *delikatny róż*, *intensywny róż*, *jaskrawy oranż*, *migocący błękit*, *mleczny róż*, *oszroniona zieleń*, *pastelowy koral* i *perłowy róż*. Rzeczownik, jak i w wypadku omówionej w poprzedniej sekcji formacji rzeczownik + przymiotnik, nie musi koniecznie odnosić się do koloru, np. *ciemna noc*, *ciemne winogrona*, *fiołkowa malwa*, *iskrząca fuksja*, *jasny kasztan*, *lukrowany kasztan* i *zgaszony mak*.

Jak już wyżej wspomniałam, przymiotnik zastosowany do modyfikacji rzeczownika może być również wartościujący. Zbiór wartościujących przymiotników obejmuje następujące słowa: *apetyczny*, *bajeczny*, *boski*, *czarujący*, *ekscentryczny*, *ekscytujący*, *elegancki*, *elektryzujący*, *euforyczny*, *fantastyczny*, *fascynujący*, *hipnotyczny*, *idealny*, *intrygujący*, *magiczny*, *niezwykły*, *olśniewający*, *oszałamiający*, *pasjonujący*, *powabny*, *romantyczny*, *szalony*, *tajemniczy*, *urzekający* i *uwodzicielski*. Wśród przykładów w katalogach Yves Rocher znajdziemy następujące: *elektryzująca pomarańcza*, *euforyczny fiolet*, *fascynująca malwa*, *idealny brąz*, *intrygujący brąz*, *niezwykły fiolet*, *niezwykłe emocje*, *pasjonujący oranż*, *romantyczny fiołek*, *szalony róż*, *tajemniczy błękit* i *uwodzicielska czerwień*.

W omawianej grupie znajduje się także wiele nazw metaforycznych i metonimicznych, np. *ciemny księżyc*, *księżycowy wodny kwiat*, *marsowy kwiat*, *gorąca ziemia*, *kapryśne niebo*, *pastelowa mgła*, *różowy świt*, *słoneczny kwiat*, *srebrna ekstaza*, *świeży powiew*, *wulkaniczne srebro*, *wieczny śnieg*, *zielony wodospad* i *złocisty świt*. Niektóre z tych nazw są dosyć przejrzyste, np. *słoneczny kwiat* i *srebrna ekstaza*, odnoszące się do odcieni barwy żółtej i srebrnej. Mniej zrozumiałe, jak *ciemny księżyc* i *księżycowy wodny kwiat*, a także *świeży powiew*, nazywają odcienie bieli (natomiast *kamień księżycowy* z grupy rzeczownik + przymiotnik odnosi się do czerni), a *marsowy kwiat* to odcień błękitu. Z kolei *wulkaniczne srebro* jest dosyć mylącą nazwą – towarzysząca mu na rysunku próbka koloru wyraźnie wskazuje na odcień czerwieni.

2.6. Rzeczownik + rzeczownik

W tej grupie rzeczownikowi koloru towarzyszy inny rzeczownik, przeważnie w dopełniaczu, np. *błękit irysu*, *błękit jeziora*, *błękit lodowca*, *błękit nieba*, *błękit nocy*, *błękit oceanu*; *róż granatu*, *róż zachodu słońca*; *zieleń łodygi*, *zieleń*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

łupiny, *zieleń mięty*, *zieleń sosny*, *zieleń wodospadu*. Człon podrzędny przypomina nazwy metonimiczne i wyraźnie odnosi się do odcienia koloru wyrażonego przez człon nadrzędny.

Oprócz rzeczowników koloru w funkcji członu nadrzędnego autorzy katalogów używają innych rzeczowników, np. *blask lilii*, *błysk srebra*, *dotyk róży*, *futerko kreta*, *kora drzewa*, *krople rosy*, *kwiat pomarańczy*, *owoc granatu*, *płatki kwiatów*, *refleksy złota* i *ziarna kawy*. Klientka może się zastanawiać, jakiego koloru jest *futerko kreta* (znany z kreskówki dla dzieci Krecik jest czarny) czy też *krople rosy*. Zamieszczone na rysunkach próbki pozwalają ustalić, że *futerko kreta* odnosi się do koloru różowobeżowego, a *krople rosy* są błękitne.

3. Metonimie i metafory

Wiele powyżej przedstawionych przykładów wyraźnie sugeruje, że każda nazwa kwiatu, owocu, warzywa lub innej rośliny bądź każdego innego obiektu o danym kolorze może służyć jako nazwa tej barwy. Zjawisko takie można interpretować jako metonimię typu „obiekt za cechę (tj. kolor)", albo, jeżeli dostrzegamy podobieństwo i używamy mechanizmu analogii, jako metaforę.

Tabela 2 przedstawia podział metonimicznych określeń, uwzględniający rodzaj obiektu. Należy tu zaznaczyć, że w wielu wypadkach nie są to pełne nazwy kolorów (przykładowo pełnymi nazwami są *brąz dębu*, *róż zachodu słońca*, *wulkaniczne srebro*), tabela 2 grupuje bowiem klasy obiektów, a nie nazwy kolorów. Ponadto, ze względu na szczupłość miejsca, tabela nie uwzględnia wszystkich możliwości – uwaga ta dotyczy zarówno klas obiektów, jak i przykładów. Jak wynika ze zgromadzonych w tabeli 2 przykładów, nie tylko obiekty ze świata roślinnego służą jako podstawa nazw barw – także metale, minerały oraz zjawiska i miejsca.

Na uwagę zasługuje też synestezyjny charakter wielu nazw, które odwołują się nie tylko do zmysłu wzroku (np. *róż zachodu słońca*), ale także do innych zmysłów – liczne nazwy barw kojarzą się ze smakami, zapachami i temperaturą. Zapachy przywołują nazwy kwiatów i innych roślin, także owoców (np. *róża*, *promienna lawenda*), smaki przywodzą na myśl jadalne rośliny i inne produkty (np. *brąz paprykowy*, *figa lukrowana*, *słodka brzoskwinia*, *soczysta pomarańcza*, *szampan*, *truskawka*), z dotykiem zaś kojarzą się rośliny, tkaniny i futerko zwierzęcia (np. *czerwień aksamitna*, *dotyk róży*, *futerko kreta*, *satynowy fiolet*), jak również wrażenia związane z temperaturą (np. *błękit*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

lodowca, *gorąca ziemia*, *oranż ognisty*, *płonąca purpura*, *śnieg*). Jak można zauważyć, wrażenia zmysłowe przywoływane są nie tylko przez rzeczowniki, lecz również przez modyfikujące je przymiotniki.

Tabela 2. Kolory a nazwy obiektów

Kwiaty, inne rośliny	**Owoce, warzywa, przyprawy**	**Metale**	**Minerały**	**Zjawiska atmosferyczne, astronomiczne**	**Miejsca, zjawiska geograficzne**
bez dąb fiołek fuksja hiacynt irys lawenda malwa orchidea paproć róża	anyż borówka granat jeżyna liczi mandarynka oberżyna szafran śliwka winogrono wiśnia	chrom miedź srebro złoto	Ametyst kryształ kwarc lazuryt nefryt turkus	burza krople rosy lód mgiełka mrok niebo noc słońce śnieg zachód słońca	horyzont jezioro ocean pustynia wodospad wulkan ziemia

Kolory bywają także personifikowane – mogą uwodzić i oszałamiać (np. *oszałamiający róż*, *urzekający błękit*, *uwodzicielska czerwień*, *zniewalająca malwa*), jak również mają ludzkie cechy (np. *niewinny róż*, *powabny fiołek*, *szalony róż*, *zuchwały koral*). Warto podkreślić, że autorzy katalogów nawiązują do emocji (np. *niezwykłe emocje*, *pasjonujący oranż*, *romantyczny fiołek*, *srebrna ekstaza*).

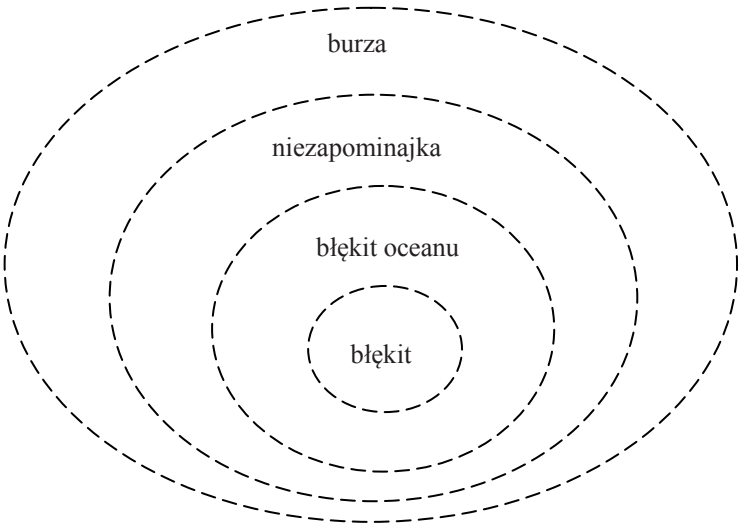
4. Centrum i peryferie

Jeżeli weźmiemy pod uwagę centrum i peryferie kategorii danej barwy[14], można byłoby się spodziewać, że w centrum znajdować się będzie podstawowa nazwa barwy, którą będzie reprezentować przymiotnik. Jednak nawet pobieżna analiza ilościowa, jak i jakościowa wykaże, że w wypadku omawianych

[14] O centrum i peryferiach kategorii pisał m.in. G. Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, London 1987, rozdział 1.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

katalogów dominują rzeczowniki. Przykładowo, *błękit* będzie w centrum kategorii, zmierzając zaś od środka ku peryferiom, następną grupę stanowić będą *błękit jeziora*, *błękit* oceanu, *błękit* nocy itp., później dosyć przejrzyste nazwy metonimiczne (kwiaty i inne obiekty o kolorze niebieskim, np. *niezapominajka*), natomiast na peryferiach znajdziemy coraz mniej przejrzyste nazwy metaforyczne, np. *burza, krople rosy* (rysunek 1).



Rysunek 1. Centrum i peryferie kategorii danej barwy

5. Funkcje nazw barw w katalogach Yves Rocher

Zajmijmy się teraz funkcjami nazw barw w katalogach. Jedną z funkcji jest dostarczenie klientkom informacji o kolorach kosmetyków. Funkcja ta uwidacznia się szczególnie wtedy, kiedy nazwy są w pełni zrozumiałe (np. *czerwień*, *brąz*, *błękit*, *bordo*, *pomarańcz*). Należy tu zaznaczyć, że język nie jest jedynym dostarczycielem informacji – klientki mogą obejrzeć poszczególne kosmetyki na zamieszczonych w katalogach zdjęciach lub rysunkach przedstawiających próbki kolorów. Zdjęcia i próbki okazują się pomocne przy nazwach, które wiadomo, co znaczą, ale nie wiadomo, do jakich kolorów się odnoszą, np. *burza* czy *mgiełka*, lub przy nazwach, których zrozumienie może być trudne, np. *ispahan*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Drugą funkcją jest niewątpliwie zaintrygowanie i przywołanie przyjemnych skojarzeń z pięknymi kwiatami (np. *fiołek*, *hiacynt*, *promienna lawenda*, *lilia*, *róża chińska*, *słonecznik*), smacznymi owocami, warzywami i przyprawami (np. *arbuz*, *brzoskwinia*, *jeżyna*, *malina*, *mandarynka*, *morelowy nektar*, *oberżyna*, *sezam*, *śliwka*, *wanilia*), kamieniami jubilerskimi (np. *ametyst*, *lazuryt*, *nefryt*, *turkus*), ładnymi widokami (np. *błękit oceanu*, *róż zachodu słońca*) oraz egzotycznymi podróżami (np. *brąz pustyni*, *brąz sawanna*, *czerwień orientalna*, *rajska zieleń*, *róż kairski*, *zieleń jamajska*). Z tą drugą funkcją nazw barw wyraźnie łączy się trzecia funkcja – perswazyjna, bowiem w przypadku każdej firmy sprzedającej swoje towary jednym z celów katalogu i innych materiałów promocyjnych jest nakłanianie klientów do zakupu.

Następną funkcją, którą można wyodrębnić, jest podkreślenie pochodzenia kosmetyków. Funkcję tę spełniają nazwy barw wywodzące się od nazw roślin (szczególnie w katalogu z roku 2009). Należy tu przypomnieć, że Yves Rocher reklamuje się jako *Nr 1 na świecie w kosmetyce roślinnej*. Rośliny w nazwach barw związane są również z piątą funkcją, jaką jest nawiązanie do misji Yves Rocher – podejmowania działań na rzecz środowiska naturalnego.

6. Słowo końcowe

Analiza ilościowa materiału językowego wykazała, że dominują w nim rzeczowniki. Należy zauważyć, że nie wszystkie rzeczowniki spokrewnione z podstawowymi przymiotnikami znalazły się w katalogach Yves Rocher – dotyczy to takich słów, jak *żółć* (lub *żółcień*), *niebieskość* i *szarość*. W przypadku rzeczownika nazywającego kolor niebieski, jak już wyżej stwierdzono, podstawową nazwą jest *błękit*, nie *niebieskość*. Natomiast *żółć* i *szarość* nie znalazły się w katalogach, ponieważ nie wywołują pozytywnych skojarzeń. Rzeczowniki te występują w negatywnie zabarwionych związkach frazeologicznych: *żółć* – także ze względu na swój polisemiczny charakter – przywołuje skojarzenia z chorobą, a *szarość* z brakiem koloru i nijakością. Zamiast rzeczownika *żółć*, używa się w katalogach słów *słońce* i *słonecznik*. Na marginesie należy zauważyć, że ze względu na objętość artykułu, nie można dokładniej zająć się w nim ciekawą kwestią powiązań między słownictwem używanym do opisu kolorów ludzkiego ciała a nazwami barw kosmetyków[15].

[15] O barwach ludzkiego ciała pisały K. Waszakowa, *Jakiego koloru jest człowiek? (O podstawowych nazwach barw używanych na określenie koloru ludzkiej twarzy we współczesnym języku polskim)*, „Prace Filologiczne" 1999, nr 44, s. 545–556; oraz E. Komorowska, *Językowa*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Jak już wcześniej zaznaczyłam, nazwy barw występujące w katalogach Yves Rocher są tłumaczeniami z języka francuskiego, nie zawsze zresztą dokładnymi, lecz z punktu widzenia klientek nie jest to istotne. Liczne i urozmaicone nazwy kolorów, nierzadko intrygujące, brzmiące poetycko i zmuszające czytelniczki katalogów do zastanowienia się lub przypomnienia sobie, jakiego koloru jest dany kwiat czy minerał, niewątpliwie wzbogacają polskie słownictwo barw.

---

paleta barw stanów psychofizycznych człowieka, „Annales Neophilologiarum" 2005, nr 2/2004, s. 125–134.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W OBRAZIE

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

■ Elżbieta Mikiciuk

Barwy ze Słońca są
O symbolice koloru w ikonie*

Barwy ze słońca są. A ono nie ma
Żadnej osobnej barwy, bo ma wszystkie.
I cała ziemia jest niby poemat,
A słońce nad nią przedstawia artystę[1].

Przywołany tu we fragmencie wiersz Czesława Miłosza *Słońce* mówi o afirmacji materii, o pięknie świata naturalnego, stworzonego. Tytuł referatu zawiera niedokładny cytat z Miłoszowego utworu, gdyż słońce zapisane zostało w nim wielką literą. Zmienia to zasadniczo sens zdania. Słońce, o którym traktuje niniejszy tekst, nie jest stworzonym przez Boga elementem wszechświata. Chrześcijaństwo przejęło starożytny kult słońca, ale odniesiony on został do Osoby Chrystusa, *słońca sprawiedliwości* (Ml 3, 20), *z wysoka Wscho-*

* Na ten temat powstało wiele świetnych opracowań. W niniejszym artykule odwołuję się m.in. do następujących prac: ks. D.S. Klejnowski-Różycki, *Światło Chrystusa w ikonie. Kolory jako nośnik treści teologicznych na podstawie „Hierarchii niebiańskiej" Pseudo-Dionizego Areopagity*, [w:] *Chrystus światłem ekumenii. W drodze na Trzecie Europejskie Zgromadzenie Ekumeniczne w Sibiu*, red. R. Porada, Opole 2006, s. 103–111; P. Evdokimov, *Sztuka ikony, Teologia piękna*, przekł. M. Żurowska, Warszawa 1999; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997; M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. ks. H. Paprocki, Białystok 1997; E. Trubeckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, tłum. ks. H. Paprocki, Białystok 1998; M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989, s. 115–147.

[1] Cz. Miłosz, *Słońce*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 87.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

dzącego Słońca (Łk 1, 78). W rzeczywistości ikony Słońce to Pełnia Barw, to Światło, z którego wyłania się wszelkie istnienie, a więc także i wszelkie barwy istnienia. Kolor w ikonie nie stanowi oddzielnej kategorii estetycznej. Ikonograf nie używa go w sposób przypadkowy, zależny od swego upodobania. Kolor stanowi bowiem element języka eschatologicznego ikony, staje się nośnikiem prawd teologicznych, tajemnic biblijnych. Nie znaczy to jednak, by piszący ikonę jedynie wypełniał określony wzorzec zastosowania kolorów, bo takiego wzorca po prostu nie ma. Kanon odwołuje się do określonej symboliki poszczególnych barw (hermeneje podają np. wskazówki dotyczące kolorystyki szat[2]), ale użycie danego koloru jest podporządkowane wizji religijnej i nabiera symbolicznego znaczenia dopiero w kontekście całego zamysłu ikonograficznego. Stąd na przykład czerwień w zależności od kontekstu może oznaczać: życie ziemskie, ludzką naturę Chrystusa, krew męczeńską, godność królewską, ogień Ducha Świętego, ale także ogień piekielny.

Nowosielski wyznaje: *Oczywiście, że kolory coś mówią malarzowi. Czerwień mówi o namiętności, o miłości, o męczeństwie, o pasji. Fiolet mówi o pewnym uspokojeniu, o przesunięciu emocjonalnym w kierunku duchowości, w kierunku mniejszego zaangażowania w rzeczywistość biologiczną.* […] *Odczuwam pewną realność przynależności kolorów do jakichś szczebli, do jakichś stopni świadomości ludzkiej, ale nie mam do tego podejścia usystematyzowanego, raczej intuicyjnie posługuję się kolorem. Niemniej realność duchowego działania określonych kolorów w pełni odczuwam*[3].

Niezwykle istotnym kolorem w ikonie jest złoto. Symbolizując Boskie Słońce, staje się kolorem absolutnym czy też symbolem samego Absolutu[4]. Odnosi się do duchowego złota, do niebiańskiego światła Bożego. Złoto (zastępowane czasem przez kolor żółty) nie stanowi jedynie tła ikony. Nie jest to naturalne światło, ale Światłość niestworzona. W ziemskiej rzeczywistości kolor staje się widoczny w momencie, gdy pada nań światło słoneczne albo

[2] Dionizjusz z Furny niemal zupełnie pomija kwestię symboliki barw, bardzo rzadko podając kolor szat. W jego *Hermenei* znajdziemy np. wskazanie, by aniołowie w scenie Zmartwychwstania ubrani byli na biało (zob.: Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. i przypisy I. Kania, red. nauk. i wstęp M. Smoręg Różycka, Kraków 2003, s. 134).

[3] Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 94.

[4] Białe światło słońca zawiera wszystkie długości fal i wśród kolorów, pojawiających się po rozszczepieniu światła, nie ma koloru białego i czarnego. To brak światła odbierany jest jako barwa czarna, a pełnia światła daje wrażenie barwy białej (zob. D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 113).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

to bijące od ognia czy pochodzące ze sztucznego źródła. Na ikonie nie ma żadnego zewnętrznego źródła światła (stąd nie ma tam też i cienia). W rzeczywistości, którą objawia ikona, to Chrystus jest samym Światłem i zarazem źródłem światła. Kolor nie jest po prostu właściwością przedmiotu, ale ujawnia swą łączność z Osobą Zbawiciela. Chrystus, wcielając się bowiem w materię, napełnił ją Swoim światłem. Ikona nie skupia się na sferze zmysłowej, ale to wcale nie oznacza, że neguje materię. Świat zniszczalny jest jednak na ikonie odnowiony, odkupiony. Materia zostaje uświęcona. Paweł Florenski, mówiąc o metafizycznym znaczeniu symboliki kolorów ikony, podkreśla, że nie jest ono *dołączane do obrazów zmysłowych, lecz zawarte jest w nich samych, przez nie określone*[5]. Ikona ukazuje rzeczywistość przemienioną, materię rozświetloną od wewnątrz, odsłania, jak mówi Jerzy Nowosielski, *prawdziwy związek rzeczywistości empirycznej z rzeczywistością transcendentną*[6]. Ikona ukazuje obraz nowego człowieka, przemienionego, mającego udział w Boskich Energiach, w *Świetle Taboru*[7]. Aspekt chwalebny rzeczywistości podkreślony zostaje na ikonie przez złoty, żółty (rzadziej czerwony czy niebieski) nimb wokół głowy Chrystusa, Bogurodzicy, aniołów i świętych. Sam Chrystus ukazany jest dodatkowo w białej albo niebieskiej mandorli, symbolu chwały i nadprzyrodzonej światłości[8]. Mandorla bez Osoby Chrystusa nie ma sensu. Kolor również nie jest nigdy abstrakcyjny, sam w sobie nic bowiem nie znaczy. Sens zyskuje dopiero w łączności z osobą, którą ikona przedstawia, odnosi się do tej osoby i określa jej istotę (naturę duchową, po-

[5] P. Florenski, *Znaki niebieskie. Rozmyślania o symbolice kolorów*, [w:] idem, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 232.

[6] Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, s. 70.

[7] „Światło Taboru" jest pojęciem stanowiącym klucz do zrozumienia istoty hezychazmu. Ta tradycja mistyczna, czy też swoista szkoła kontemplacji rozwinęła się przede wszystkim w monastycyzmie bizantyjskim i staroruskim. Za sprawą Grzegorza Synaity, Mikołaja Kabasilasa i Grzegorza Palamasa stała się w XIV wieku powszechna na Górze Athos, potem przejęto ją również na Rusi (hezychastami byli m.in. Sergiusz z Radoneża i Nil Sorski). Greckie słowo *hesychía* oznacza: *ciszę*, *pokój*, *milczenie*, ale także *pustkowie*. Hezychaści wierzyli, że wybierając drogę samotnej modlitwy, osiągną stan oczyszczenia i ujrzą Boską Światłość. Według nich doświadczenie Góry Tabor, które stało się udziałem apostołów Chrystusa, jest jednak nie tylko wizją Przemienienia Pańskiego, ale oznacza zaproszenie do współuczestniczenia w tym Przemienieniu, stanowi zapowiedź pełnego przebóstwienia (gr. *théosis*) natury człowieka.

[8] *Mandorla jest w ikonografii przede wszystkim symbolem chwały, która może być rozumiana jako świetlista manifestacja, teofania boskiej mocy, jak i nadnaturalny obłok* (I. Trzcińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią przemienienia*, Kraków 1998, s. 26) *Teofan Grek przedstawił Przemienionego Chrystusa w błękitnej i usianej gwiazdami mandorli – symbolu uniwersum, która miała oznaczać, że jest On Władcą kosmosu i wszystkich ruchów planet, a Sam manifestuje się jako najjaśniejsza gwiazda* (ibidem, s. 45–46).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wołanie). Obecność Bożej światłości, prócz nimbu i mandorli, symbolizuje tzw. asystka, czyli promienie i refleksy namalowane złotem lub srebrem, pokrywające twarze, szaty i całą rzeczywistość: góry, rośliny, elementy architektoniczne.

Bóg jest światłością, a nie ma w Nim żadnej ciemności (1 J 1, 5) – czytamy w Ewangelii według św. Jana. Wydaje się, że w ikonie, będącej *miejscem teofanicznym*[9], a zarazem uobecniającym świat zbawiony, przemieniony, nie ma miejsca na ciemność – a więc nie ma też miejsca na czerń, traktowaną jako brak Światła, brak Boga. Postacie i przedmioty ukazane na ikonie nie rzucają cienia. Czerń, będąca kolorem zniszczenia, grzechu, śmierci, nocy i niebytu nie zostaje jednak odrzucona przez ikonografów, choć występuje w wyobrażeniach ikonicznych niezwykle rzadko. Co więcej, stanowi ona bardzo ważny element ukazanej rzeczywistości. Ikony *Bożego Narodzenia*, *Chrztu Pańskiego*, *Wskrzeszenia Łazarza*, *Ukrzyżowania* czy wreszcie *Zstąpienia do piekieł* łączy symbol czarnej groty. Znamienne, że owo wyobrażenie czarnej groty – jaskini pojawia się w apokryficznych obrazach narodzin Jezusa i to właśnie ewangelie apokryficzne stanowią źródło malarskiej inspiracji. W *Ewangelii Pseudo-Mateusza* mowa jest o tym, że kiedy nadszedł dla Maryi czas rozwiązania, anioł polecił, *by* […] *weszła do podziemnej jaskini, w której nigdy nie było światła, lecz panowała wieczna ciemność, gdyż nie dochodziło tam światło dnia. Kiedy Maryja weszła do środka, grotę oblała jasność, jak gdyby zaświeciło w niej słońce. Boskie światło tak rozjaśniło grotę, jakby to była szósta godzina dnia. I jak długo Maryja tam przebywała, czy w nocy, czy we dnie, światłość owa zawsze świeciła*[10].

Rzymianie obchodzili 25 grudnia dzień *Narodzin Niezwyciężonego Słońca* (*Natalis Solis Invicti*). Nieprzypadkowo ten pogański kult słońca chrześcijanie zastąpili świętem Objawienia Pańskiego, a począwszy od III wieku, 25 grudnia zaczęto świętować Boże Narodzenie[11].

Na ikonie *Bożego Narodzenia* Chrystus leży w czarnej grocie. W chwili narodzin wkracza w upadłą rzeczywistość i dla zbawienia świata przyjmuje

[9] M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, tłum. ks. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 54.

[10] Ewangelia Pseudo-Mateusza, tłum. ks. K. Obrycki, wstęp i komentarz ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2006, s. 308–309. O grocie mówi również *Ewangelia gruzińska*, o jaskini zaś, w której „pojawiło się wielkie światło", wspomina *Protoewangelia Jakuba* (zob.: *Ewangelia gruzińska*, tłum. św. archim. G. Peradze, oprac. ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, op.cit., s. 213 oraz *Protoewangelia Jakuba*, tłum. i oprac. ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, op.cit., s. 284).

[11] Na temat symboliki słońca zob.: D. Forstner OSB, op.cit., s. 92–96.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

przyszłe cierpienie i śmierć. Na ikonie *Chrztu Pańskiego* nagi Chrystus zanurza się całkowicie w czarnych (ciemnych) wodach Jordanu jak w czarnej otchłani (kojarzącej się również z grotą, gdyż wody wypełniają jak gdyby skalną wyrwę). Zanurzenie się w wodzie to symboliczna śmierć, poprzedzająca narodziny nowego człowieka. Czerń jest przestrzenią śmierci, ale Chrystus jawi się jako Ten, który ma nad nią władzę. Ikona *Wskrzeszenia Łazarza* zapowiada już Zmartwychwstanie Pańskie, stanowi prefigurację tego wydarzenia. Ten, który *już cuchnie*, powstaje z martwych, wychodzi z czarnej groty. Na ikonie *Ukrzyżowania* w znajdującej się pod krzyżem czarnej grocie leży czaszka. Średniowieczna legenda mówi, że krzyż Chrystusa stanął na Golgocie (Miejscu Czaszki), gdzie pochowany został Adam. Drzewo śmierci stało się Drzewem Życia, gdyż na spoczywające w głębi ziemi szczątki Adama spłynęła krew Ukrzyżowanego. Sam Chrystus w swej śmierci zstąpił do piekieł. Ikona *Anastasis* (*Zmartwychwstania*) nie przedstawia Zbawiciela wychodzącego z grobu czy unoszącego się ponad nim, ale schodzącego do czarnej otchłani i wydobywającego zeń Adama i Ewę oraz innych zmarłych, którzy oczekiwali na zbawienie. Apokryficzna *Ewangelia Nikodema* podkreśla, że Chrystus zstępując do piekieł, *rozjaśnił wieczne ciemności i rozbił nierozwiązane kajdany*[12].

Ikona nie ukazuje dualizmu świata, jego rozdarcia, którą – jak by się mogło wydawać – symbolizują światłość i ciemność: biel i czerń. Chrystus jest Pełnią Bytu, czerń to niebyt, nieistnienie. Kolor czarny nie określa zatem bytu autonomicznego, ale przestrzeń negacji i niewoli. Ciemność nie zostaje unicestwiona – czerni na ikonie nie zastępuje biel, ciemność nie staje się światłem. To człowiek zostaje wyrwany z ciemności. Ale by ciemność mogła stać się pustą, Chrystus zstępuje do czarnej otchłani grzechu i śmierci. W naturalnej rzeczywistości biel w zetknięciu z czernią staje się brudna, szara. Metaforę zbrudzenia, zaciemnienia odnosi się zwykle do grzesznej sfery ludzkiej natury. Chrystus, *zanurzający się* w czarnej otchłani, nie staje się czarny, bo grzech nie ma nad Nim władzy. Na ikonie *Anastasis* białe (czasem żółte czy złote) szaty Zbawiciela pozostają nieskazitelnie czyste i jaśnieją w ciemności. Nie następuje żadne pomieszanie barw: […] *światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła* (J 1, 5). Na ikonie *Zstąpienia do piekieł* Mistrza Dionizego[13] w sferze piekielnej przebywają czarne demony. Są to symboliczne przedstawienia grzechów (a nie bytów autonomicznych), niszczących ludzką

[12] *Ewangelia Nikodema*, tłum. i oprac. ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 659.

[13] *Anastasis*, pracownia Dionizego, 1495–1504, Muzeum Rosyjskie, Sankt-Petersburg.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

godność: Śmierci, Smutku, Szaleństwa, Nienawiści, Upadku, Rozpaczy, Obłudy, Pychy, Nieczystości, Goryczy, Wrogości, Rozpadu. Czarne demony połączone są za pomocą promieni ze sferą boską: w błękitnej mandorli, otaczającej Chrystusa, znajdują się aniołowie, trzymający w ręku świetliste, białe kule, symbolizujące cnoty czy też pozytywne elementy osobowości, wydobyte z upadku. Są to: Życie, Radość, Mądrość, Miłość, Powstanie, Szczęście, Prawda, Pokora, Czystość, Słodycz. Nowosielski wyjaśnia, że tajemnicze linie poprowadzone od bieli do czerni są *jakby kanałami, przez które przepływa cała pozytywna zawartość rzeczywistości duchowych*[14]. *W tyglu wielkiego centralnego kręgu ze zmartwychwstałym Chrystusem dokonuje się „alchemiczna" przemiana wartości duchowych poszczególnych elementów naszej osobowości*[15]. Przemiana, a nie zniszczenie zła, czy też pomieszanie dobra ze złem. Piszący ikony niezwykle rzadko używają szarości. Szary kolor, który nie pojawia się w wyniku rozszczepienia światła (a więc ze światła nie pochodzi), ale stanowi efekt zmieszania czerni z bielą, symbolizuje bowiem pomieszanie dobra ze złem, zbrudzenie, niejasność, brak życia czy w końcu także kłamstwo i pustkę, choć jako kolor szat mnichów czy mniszek – podobnie zresztą jak czerń – jest znakiem ascezy, pokory, pokuty, wyrzeczenia się świata, *śmierci dla świata*.

W biel odziani są zwykle Ci, którzy dostąpili zbawienia, którzy *opłukali swe szaty, i w krwi Baranka je wybielili* (Ap 7, 13–14), niewinni, czyści. Białą barwę posiadają szaty Chrystusa na ikonie *Przemienienia* czy *Zstąpienia do piekieł*. Biel, podobnie jak złoto, utożsamiana ze światłem, symbolizuje Boską chwałę, jest wyrazem radości. *Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło* (Mt 17, 2). Biel jest kolorem przemienienia. Ale – co znamienne – pojawia się ona także w związku ze śmiercią. Na ikonie *Bożego Narodzenia* Chrystus leży nie w żłobie, ale w małym sarkofagu, a zamiast w pieluszki, zostaje owinięty w białe całuny pogrzebowe. Z perspektywy chrześcijańskiej owe śmiertelne szaty zapowiadają śmierć Chrystusa, ale jednocześnie stają się symbolem Jego Zmartwychwstania. Łazarz na ikonie *Wskrzeszenia Łazarza* wychodzi z grobu owinięty w białe szaty umarłego, ale jeden ze świadków cudu zaczyna już rozwijać, zdejmować te śmiertelne całuny. W białych płótnach ukazany jest martwy Chrystus na ikonie *Opłakiwania* (*Złożenia do Grobu*). Ale te same kobiety, które opłakują Zmarłego, po trzech dniach pójdą, by namaścić ciało Chrystu-

[14] J. Nowosielski, *Ikona Zejścia do Piekła*, [w:] idem, *Inność Prawosławia*, Warszawa 1991, s. 122.

[15] Ibidem, s. 123.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sa i zobaczą już tylko leżące w grobie białe prześcieradła. Na ikonie *Mirifory* (*Niewiasty przy pustym grobie*) owe pozostawione w grobie lśniąco białe całuny stają się świadectwem Zmartwychwstania. Nie są ukazane jako zwinięte, ale swoją formą przypominają opuszczony kokon.

Uderzająca jest w ikonie bliskość życia i śmierci, bieli i czerni. Biel może mieć związek ze śmiercią, a z kolei to, co na ikonie ciemne czy nieomal czarne, nie zawsze musi symbolizować śmierć. Wspominałam już, że na ikonie *Przemienienia* postać Chrystusa wpisana jest w niebieski lub biały okrąg mandorli (czasem biel ma delikatny różowy, żółty lub błękitny odcień)[16]. Ale na niektórych przedstawieniach ikonicznych *Przemienienia*, zamiast w jasnej mandorli, Chrystus ukazany jest w ciemnym (ciemnogranatowym czy nieomal czarnym) okrągłym obłoku[17]. Można przypuszczać, że ikona dotyka w ten sposób tajemnicy doświadczenia mistycznego, jego paradoksalnej natury. *Należy* […] – jak pisze Jean Daniélou – *odróżnić dwa pojęcia ciemności. Jedno – „skotos" –* […] *oznacza sferę upadłej i grzesznej materii. Drugie – „gnophos" – wiąże się z pojęciem boskiej ciemności, będącej w zasadzie ponadświetlną sferą boskiej rzeczywistości*[18]. Mistycy chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu mówią o tym, że Boskie Światło przez swoją oślepiającą jasność jest odbierane jako ciemne[19]. Duchowe oświecenie nazywane jest „nocą ducha". Bóg zarazem objawia się (co wyraża światło), i pozostaje zakryty (co symbolizuje obłok)[20]. Ważne jest oczywiście to, że zarówno ciemny, jak i jasny obłok nie jest pusty, ale w jego centrum znajduje się emanująca Światłem Osoba Chrystusa.

Ikona ukazuje Chrystusa nie tylko jako Świetlistego, ale również jako Tego, który w akcie wcielenia pojednał niebo z ziemią. Na ikonie *Pantokratora* (*Wszechwładcy*) Bóg-Człowiek ubrany jest w czerwony chiton (tunikę) i błękitny hymantion (płaszcz). Kolor szat symbolizuje Jego dwie natury – niebieski – boską (niebiańską), czerwień – ludzką (ziemską)[21]. W zachodnich

[16] Zob. np. ikonę *Przemienienia* Teofana Greka (*Przemienienie*, schyłek XIV w., Galeria Trietiakowska, Moskwa).

[17] Zob. np.: ikonę *Przemienienia*, pocz. XVI w., Twer, Muzeum im. Rublowa w Moskwie.

[18] J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essaie sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris 1953, s. 21, cyt. za: I. Trzcińska, op.cit., s. 89, przypis 207.

[19] Zob.: L. Dupré, *Głębsze życie*, tłum. M. Tarnowska, Kraków 1994, s. 73.

[20] Zob.: ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001, s. 299.

[21] Szaty Maryi są tego samego koloru, co szaty Chrystusa, tyle że to suknia jest błękitna, a maforion (chusta, szal) czerwony. *Bogoczłowieczeństwo Chrystusa jakby w lustrzany sposób odbite jest w Bogurodzicy* (I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. ks. H. Paprocki, Warszawa 1998,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wyobrażeniach *Sądu Ostatecznego* Zbawiciel siedzi na tęczy jak na tronie: On sam porównywany jest przez ojców Kościoła do tęczy, która obejmuje cały wszechświat i jedna świat z Bogiem[22].

Na górze Tabor twarz Jezusa *zajaśniała jak słońce*, ale nie można zapominać, że na innej górze – Golgocie Chrystus […] *ogołocił samego siebie, przyjmując postać sługi* (Flp 2, 7). *Nie miał On wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał* (Iz 53, 2). Dla przedstawień Drogi Krzyżowej, namalowanych przez Jerzego Nowosielskiego w kościele Opatrzności Bożej w Wesołej pod Warszawą, charakterystyczne jest zaciemnienie postaci. Ciało Chrystusa Ukrzyżowanego staje się czarne (brunatne). Czerń, zupełnie pozbawiona refleksów światła, podkreśla tajemnicę męki, jest kolorem poniżenia i śmierci, których doświadcza Chrystus. Jednak, jak podkreśla Nowosielski, taki sposób ukazywania ciała umęczonego i poniżonego nie jest jeszcze ikoną[23]. Ikona *Ukrzyżowania*[24] *nie wyłącza aspektów katastrofy i tragedii, cierpienia i tortury, lecz potrafi je przepoić takim duchowym światłem, że te aspekty zamiast być aspektami poniżenia i udręczenia, stają się znamionami chwały*[25]. Oblicza na ikonach są często śniade (przypominają swym kolorem ziemię), a jednocześnie promieniują światłem. Ikonograf zaczyna od ciemnych kolorów i stopniowo przechodzi do barw jaśniejszych. Nakładając kolejne warstwy farby, czyni twarz coraz bardziej rozświetloną. Kolor rodzący się, wyłaniający się z Bożego Światła, nie określa zewnętrznego piękna, nie służy uwodzeniu zmysłów, ale ich wyciszeniu, kontemplacji. Jest przekaźnikiem piękna nieprzemijającego, mającego swoje źródło w Chrystusie – *Boskim Słońcu*.

---

s. 35). Czerwona szata Maryi to symbol Jej ziemskiej natury, macierzyństwa, ale zarazem królewskiej godności, niebieski to kolor boskości, ale także dziewictwa Matki Bożej.

[22] Zob. D. Forstner OSB, op.cit., s. 109.

[23] Z. Podgórzec, op.cit., s. 59.

[24] Zob. np. ikonę *Ukrzyżowania* Mistrza Dionizego (ok. 1500 r., Galeria Trietiakowska, Moskwa).

[25] Z. Podgórzec, op.cit., s. 68.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Joanna Rydzkowska

Pstrokacizna czy świętość zamknięta między kartami?

Percepcja barw powszechnie wydaje się naturalna, oczywista i obiektywna, dlatego rzadko powstają opisy odbioru kolorów. Materiał źródłowy jest więc dość skąpy. Jednak to, co widzimy dziś, patrząc na kolory, nie zawsze było tym samym, co widziano np. dziesięć stuleci temu. Celem niniejszego referatu będzie charakterystyka percepcji barw w kulturze średniowiecznej Armenii. Doskonałym przykładem do rozważań na temat różnic w postrzeganiu barw będą ormiańskie rękopisy i ich najbardziej barwna część, czyli tablice kanonów.

W średniowiecznym Zakaukaziu, w Armenii powstała niezwykła kultura. Kraj ten był pierwszym, który przyjął chrześcijaństwo jako religię państwową i jako jedyny obdarzył tak wielką czcią rękopisy. Opierając się np. na cytacie z Nowego Testamentu: *Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo* [J1,1], uważano, że księga jest dosłownie nośnikiem Bożego Słowa. Dlatego wszystkie osoby związane z jej wykonaniem, czyli fundator, skryba, iluminator, tłumacz, introligator, były szczególnie poważane w ormiańskim społeczeństwie. Zamówienie czy wykonanie książki miało zbliżać ich do zbawienia. Średniowieczni Ormianie pozostawili po sobie tysiące bogato zdobionych manuskryptów rozsianych dziś po całym świecie.

W Armenii wielkim szacunkiem darzono też ilustracje w księgach. Uważano je nie tylko za element zdobniczy, ale za równoważny z tekstem element rękopisu. Niekiedy ilustracje uzupełniały treść ewangeliarza, przedstawiając scenę następującą po opisanej, a także ukazywały interpretację tekstu. Niektórzy uważali nawet, że obraz przewyższa jego wartość, ponieważ nie tylko

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

przedstawia to, co zapisane, ale zachęca do pogłębiania treści. Ormiański komentator, Stepanos Siwnetsi (680–735) uważał, że świat dzieli się na rzeczy ważne i przyjemne, a mimo że malarstwo należy do tych drugich, jest bardzo pożyteczne, bo dzięki niemu dusza ludzka zwraca się ku Bogu[1]. Papież Grzegorz Wielki (ok. 540–604) uważał, że malarstwo skierowane jest do osób niepiśmiennych, nazywał je „Biblią ubogich". Innego zdania był ormiański filozof, Nerses Shnorhali (1102–1173), który uważał ilustracje, a zwłaszcza tablice kanonów, za element rękopisu skierowany do wykształconego odbiorcy, nie mający na celu pokazania zapisanej treści, a raczej pobudzanie i rozwijanie rozważań o Słowie Bożym[2].

W średniowieczu panowało przekonanie, że każda rzecz ma ukryte nadprzyrodzone znaczenie. Podobnie jak w filozofii platońskiej, przedmioty miały formę doczesną oraz mistyczną ideę. Zwłaszcza oglądając, sporadycznie wtedy jeszcze występujące książki, ludzie średniowiecza byli nastawieni na poszukiwanie symbolicznego znaczenia. Dziś patrząc na te ilustracje bez odpowiedniego przygotowania, nie widzimy tego, co widzieli ówcześni.

Pierwsza różnica, jaka się nasuwa, to odmienny stosunek do twórczości. Dziś oglądając miniatury średniowieczne, myślimy o talencie i umiejętnościach ich autora. Zastanawiamy się, co nowego wniosła jego twórczość, co go wyróżniało? Próbujemy określić jego twórczość w kategorii estetyki. Tymczasem w omawianej epoce wartości te nie były cenione albo w ogóle nie były znane. Tym, co przyświecało pracy artystów, jak ich dziś nazywamy, czyli średniowiecznych rzemieślników, była wiara w szczytny cel ich działalności. Tworzyli dla Boga i dla własnego zbawienia. Oczywiście, dążono do piękna i wysokiej jakości prac, ale nie szukano innowacji. Często wielokrotnie przez dziesiątki, a nawet setki lat kopiowano te same ilustracje, uważając kolejne kopie za tak samo wartościowe i miłe Bogu.

W Septuagincie[3] na określenie słowa „piękny" użyto terminu „kalós", który oznacza zarówno „piękny", jak i „dobry" i „użyteczny"[4]. W średniowieczu estetyka nie odgrywała tak dużej roli jak dziś, wszystko, co piękne, łączono z tym, co moralne. Piękno było świadectwem doskonałości Boga, jego darem. Średniowieczna sztuka powstawała według trzech głównych kryteriów: proporcji, jasności i dobrego wykonania. Celem sztuki nie było odzwiercie-

[1] T.F. Mathews, A.K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington 1991, s. 208.

[2] V. Nersessian, *The Bible in the Armenian Tradition*, Los Angeles 2001, s. 70.

[3] Pierwsze tłumaczenie Starego Testamentu na grekę, dokonane w III w. p.n.e.

[4] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, t. 2, Warszawa 1988, s. 12.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

dlanie otaczającego świata, a raczej przedstawianie świata duchowego. Do przedstawienia tego, co niewidzialne, konieczne było posługiwanie się rozbudowaną symboliką[5].

Barwy szybko stały się nieodzownym elementem tej symboliki i często to właśnie kolor determinował lub wzmacniał znaczenie symbolu. Kolory były uszeregowane według hierarchii. Pierwszym kryterium była ich „boska" wartość, drugim – znaczenie danego koloru w heraldyce i trzecim – cena barwnika[6].

Najdroższa była purpura pozyskiwana ze ślimaków szkarłatnych, które zawierały stosunkowo mało barwnika. Potrzeba więc było bardzo wielu tych małży do wyprodukowania farby[7]. Ogólnie rzecz biorąc, kolor był tym droższy, im bardziej był intensywny. Aby uzyskać tkaninę czy obraz o mocnej barwie, trzeba było zużyć bardzo dużo drogich barwników. Stać na to było tylko wysokie warstwy społeczne. Nie oznacza to, że chłopi nosili ubrania tylko w barwach naturalnych. Oni również farbowali tkaniny, jednak były to kolory blade i bardzo nietrwałe, powstałe z niewielkiej ilości barwnika.

Heraldyka zyskała popularność w XIII w. Wtedy swoje godła posiadały już nie tylko wielkie rody, ale i rzemieślnicy, a nawet chłopi. Godła miały już ustalone znaki i kody. W heraldyce używano 6 barw: białej, żółtej, czerwonej, niebieskiej, czarnej i zielonej, bez rozróżniania ich odcieni[8]. Pierwotnie herby miały bardzo prostą formę, zwykle była to geometryczna figura na polu w kontrastujących barwach[9]. Wykorzystywane jako sygnał w walkach, w czasie turniejów, musiały być przede wszystkim dobrze rozpoznawalne z dużej odległości. Powszechne stosowanie znaków heraldycznych w strojach, we wnętrzach kościołów, zbroi itp., używanie ich jako czynnika integrującego i przypisywanie im od XII wieku znaczenia symbolicznego, przyczyniło się do ugruntowania w świadomości Europejczyków postrzegania i odbioru kolorów przez pryzmat metafizyki i moralności[10].

O „boskiej" wartości koloru natomiast przesądza przede wszystkim jasność. Biblia wielokrotnie zapewnia, że *Bóg jest światłością, a nie ma w Nim ciemności* [1J 1,5], także sam *Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności* [Rdz 1,4], a Jezus o sobie powiedział: *Ja jestem światłością świa-*

[5] Ibidem, s. 133.
[6] S. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999, s. 76.
[7] D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 120.
[8] M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa 2006, s. 142, 251.
[9] Ibidem, s. 252.
[10] J. Gage, *Kolor i kultura*, Kraków 2008, s. 83.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ta [J 8,12]. W średniowieczu nie było więc wątpliwości, że to, co jasne, pełne blasku, świetliste, błyszczące jest jednocześnie dobre i bliskie Bogu. Samego Boga utożsamiono ze światłem[11]. Stąd dominowały wówczas kolory podstawowe, czyste, niemieszane, intensywne i wolne od cieni[12]. Niezwykłą popularność zyskało złoto, które wiązano ze słońcem i jego potężnym blaskiem. Szlachetny metal był też symbolem nieba, dlatego często stosowano go w tle w miniaturach i mozaikach średniowiecznych. Złoto było uważane za rzecz najcenniejszą, która jest godna zdobić Słowo Boże. Poza tym, gdy odbijało się od niego światło świec, dawało niezwykły efekt, jakby księga i zawarte w niej Pismo Święte promieniowało i mieniło się boskim blaskiem.

Kolejna różnica w odbiorze średniowiecznych miniatur to kwestia oświetlenia. Obecnie rękopisy średniowieczne oglądane są przy dobrym oświetleniu elektrycznym lub dziennym. Reprodukcje są również wykonywane z dodatkowym oświetleniem. Tymczasem kiedyś przeznaczone były do oglądania w kościołach lub klasztorach, gdzie oświetlenie nie było najlepsze, okna były początkowo małe, a później przysłonięte witrażami, nabożeństwa często odbywały się w nocy przy świetle świec[13]. W takich warunkach barwy nie wydawały się aż tak intensywne jak dzisiaj.

Posługując się tekstami źródłowymi dotyczącymi barw, czy oglądając obrazy, należy zwrócić uwagę, że kolor, jaki opisywano w średniowieczu, czy jakim posługiwano się w obrazie, nie zawsze oddawał ten realny. Często kolor stanowił pewną ideę, artysta czy pisarz dążył do oddania wartości i cech reprezentowanych przez dany kolor, a nie prawdziwego wyglądu.

W iluminowanych rękopisach ormiańskich najbardziej rozbudowanym i barwnym elementem są tablice kanonów, inaczej zwane kanonami Euzebiusza. Jest to zestawienie paralelnych fragmentów tekstów z 4 ewangelii. System ten stworzył Euzebiusz z Cezarei w IV wieku. Wyjaśnił jego znaczenie w liście, który w ewangeliarzach często poprzedza tablice kanonów.

Kanony ułożone są zwykle w 2 kolumny wpisane w arkady i są bardzo bogato zdobione. Ponad nimi występuje prostokątny element zdobniczy wypełniony geometrycznym i roślinnym ornamentem. Na szczycie często przedstawiano parę ptaków przy źródle lub fontannie. Po obu stronach arkady zwykle znajdują się drzewa i różne ptaki. Tablice kanonów mają w ormiańskich rękopisach bardzo rozbudowaną formę, często dekoracja obejmuje zdecydowanie większą powierzchnię niż tekst. Celem zdobienia tablic kanonów było inspi-

[11] S. Popek, op.cit., s. 55.
[12] U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 100.
[13] J. Gage, op.cit., s. 47.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rowanie do kontemplacji i pobożnej refleksji nad ich rozbudowaną symboliką, co miało przygotować odbiorcę do lektury Ewangelii[14].

Kolory użyte w ormiańskich tablicach kanonów były bardzo intensywne i z biegiem czasu coraz bardziej różnorodne. Proweniencja fachowych terminów związanych z malarstwem wskazuje, że ormiańscy iluminatorzy nauczyli się sztuki zdobienia książek i wyrabiania barwników od Persów i Arabów[15]. Najwyraźniej dobrze przyswoili tę wiedzę, bo farby, których używali, były tak wysokiej jakości, że do dziś są bardzo intensywne.

Średniowieczne interpretacje dekoracji rękopisów różnią się od siebie, bywają nawet sprzeczne. Przy braku dobrej komunikacji między ośrodkami trudno było o jednolitość. Artyści tworzyli pod wpływem lokalnych myślicieli i teologów lub własnych przemyśleń. Poza tym średniowiecze trwało dziesięć stuleci. Przez tak długi czas sposób odczytywania symboli mocno ewoluował.

Zachowały się dwa teksty średniowiecznych komentatorów opisujące precyzyjnie znaczenia kolorów mozaikowej tęczy ormiańskich tablic kanonów. Ich autorzy, Stepanos Siwnetsi i Nerses Shnorhali, zgadzają się co do tego, że każdy kolor ma pewne znaczenie i nie może być przypadkowości w doborze barw w tablicach, każdy też kolor zależy od kontekstu, od tego, z jakim kolorem sąsiaduje i w której tablicy występuje[16]. Przecież ten sam kolor niekiedy miał przeciwne znaczenie, np. żółty był jednocześnie symbolem zdrady (dlatego w tym kolorze przedstawiano Judasza), ale w niektórych przypadkach miał zastępować złoto, co oznaczało chwałę, potęgę i godność.

W kulturze europejskiej od starożytności kolor purpurowy jako najdroższy barwnik był atrybutem władzy. W Biblii pojawia się jako kolor liturgiczny oraz symbol królów i bogactwa. Siwnetsi i Shnorhali przypisują purpurze symbolikę wszechmocnego królestwa niebieskiego. Zieleń, kolor kiełkujących roślin, odradzającego się życia, zwykle wiązano z nadzieją. Jednak ormiańscy komentatorzy, biorąc zapewne pod uwagę cykliczność odradzania się natury, zgodnie przypisują mu symbolikę nieśmiertelności. W Europie kolor czarny jako mroczny i pozbawiony światła uważa się za symbol szatana, nocy, żałoby, pokuty i pokory. Natomiast obaj przywoływani myśliciele piszą o głębi czerni, która symbolizuje także niepojętą potęgę Boga. Ponieważ

[14] T. Mathews, A. Sanjian, op.cit., s. 176.

[15] T. Mańkowski, *Orient w polskiej kulturze artystycznej*, „Studia z Historii Sztuki", t. 5, Wrocław–Kraków 1959, s. 75.

[16] *Two Interpretations of the Ten Canon Tables,* tłum. J. R. Russell, [w:] T. Mathews, A. Sanjian, op.cit., s. 206–211.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

niebo jest koloru niebieskiego, barwie tej obie kultury, ormiańska i europejska, nadają symboliczne znaczenie czystości i niewinności.

Nie zachowało się wiele rękopisów sprzed X w., jednak wszystkie najstarsze zachowane manuskrypty charakteryzują się ograniczoną gamą barwną. W Bizancjum, które miało silny wpływ na sztukę ormiańską w średniowieczu, uważano za najważniejsze cztery kolory: czerwony, zielony, niebieski i czarny. Łączono je z czterema żywiołami: światłem, ziemią, wodą i powietrzem[17]. Te same kolory dominowały w najstarszych ormiańskich tablicach kanonów. Ormiański filozof, Grigor Taťewatsi (1345–1409), dodał do czterech głównych kolorów złoto, które miało symbolizować piątą substancję tworzącą świat, czyli święty blask pochodzący od Boga[18]. Siwnetsi natomiast wiąże stosowanie 4 kolorów w tablicach kanonów ze świętym przybytkiem, czyli pierwszą świątynią[19]. W Księdze Wyjścia znajduje się informacja, że zasłona przybytku zawieszona była na 4 słupach, ta liczba pojawia się też w opisie wymiarów świątyni [Wj 36, 8–38].

Obecnie średniowieczne zestawienia kolorów wydawać się mogą zbyt gwałtowne, bo nie są ułożone według koła barw, nie utrzymują też jednej tonacji. Jednak niegdyś to, co dziś wydaje się mocnym kontrastem, uważane było za dobrze, harmonijnie zestawione, ponieważ nie stosowano się do koła barw, ale do sensu, jaki nadaje barwom dane zestawienie. Siwnetsi pisze też o różnych zestawieniach kolorów. Na przykład wspomniany już kolor czarny oznacza zarówno nieodgadnioną naturę Boga, jak i prawdziwą egzystencję, ale jeśli występuje w czwartej tablicy, oznacza błędne życie – uwzględniające wyłącznie pers[pektynę Starego Testamentu i odrzucające nauki Chrystusa. Złoto, gdy znajduje się w środkowej arkadzie, jest symbolem eklezji. Jeśli czerwony kolor występuje na czarnym tle, oznacza krew męczenników. W przypadku, gdy niebieski występuje pomiędzy czarnym na dole i czerwonym powyżej, symbolizuje życie duchowe uwięzione w życiu doczesnym.

Nerses Shnorhali przypisał każdej z tablic kanonów konkretny etap historii zbawienia: pierwsza tablica to najważniejsze w hierarchii typy aniołów – trony, serafini i cherubini, druga – anioły znajdujące się w średnim szczeblu hierarchii, trzecia – aniołowie zwyczajni, czwarta – ogród rajski, piąta – Arka Noego, szósta – ołtarz Abrahama, siódma – Święty Przybytek Mojżesza, ósma – zewnętrzny dziedziniec świątyni Mojżesza, dziewiąta – świątynia Sa-

[17] V. Nersessian, op.cit., s. 74.

[18] Ibidem, s. 75.

[19] V. Nersessian, *Treasures from the Ark. 1700 years of Armenian Christian Art*, Los Angeles 2001, s. 80.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

lomona, dziesiąta – święty kościół katolicki[20]. Co do znaczenia poszczególnych kolorów w tym kontekście Shnorhali pisze, że użycie zielonego i czarnego koloru w drugiej i trzeciej tablicy oznacza zakrycie tajemnicy Boga przed niższymi stanami aniołów. Lilia, która pojawia się w szóstej tablicy, oznacza cechy Abrahama. Kwiat ten występuje w trzech kolorach, z których biały symbolizuje czystość i prostoduszność, żółty cierpliwość, a czerwony dobre uczynki. W siódmej tablicy, według Shnorhali, kolor czerwony pojawia się w bardzo niewielkiej ilości, ponieważ symbolizuje poświęcenie zwierząt w świątyni Mojżesza, które jedynie w nieznacznym stopniu może oczyścić ludzi[21]. Ten zawiły symboliczny szyfr myśliciele ormiańscy rozciągają również na motywy zoomorficzne i roślinne. Każdy, najmniejszy nawet detal, jego kształt i kolor, mają swoje określone miejsce i znaczenie.

Z jednej strony kolory w średniowiecznych miniaturach nie przystają do dzisiejszego poczucia estetyki, są jaskrawe, groteskowo zestawione, wydają się zupełnie nieharmonijnie skomponowane. Jednak powszechnie dziś używane takie frazeologizmy, jak „czarna rozpacz", „złota myśl", „niebieskie migdały"… czy fakt, że kobiety przystępują do większości katolickich sakramentów w białych strojach, ma źródło w średniowiecznym postrzeganiu kolorów.

Kolor jako zjawisko optyczne, czyli widzialna część fal świetlnych, jest obiektywny. Jednak błędny byłby pogląd, że wszystkie społeczeństwa przez tysiące lat odbierały kolory jednakowo. Wrażenie powstające w mózgu pod wpływem widzenia barw jest subiektywne. Kolor jest więc również zjawiskiem społecznym. Uzmysławiając sobie, jak różnił się sposób postrzegania barw, można zobaczyć średniowieczną sztukę z nowej perspektywy, zobaczyć jej prawdziwą głębię i zachwycić się jej mistyką. Być może nigdy do końca nie zrozumiemy, jak mieszkańcy średniowiecznej Europy postrzegali świat. Sztuka daje nam bowiem tylko wizualny znak sposobu myślenia danej epoki i choć inspiruje do rozszyfrowywania dawnego świata, to stawia też coraz to nowe znaki zapytania.

[20] T. Mathews, A. Sanjian, op.cit., s. 173.
[21] Ibidem, s. 209, 210.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Monika Polak

Barwy książki artystycznej
Paleta czerni

W poniższym tekście podejmę się dość karkołomnego i ryzykownego zadania, jakim jest dywagacja na temat kolorów, które nie są kolorami, w książkach, które już nie są książkami. Dlaczego brzmi to tak zagadkowo? Z prostej przyczyny – czerń lub biel tylko potocznie określane są mianem „kolorów". Trudno im jednoznacznie przypisać ciepłą bądź zimną gamę, nie należą ani do grupy podstawowych, ani pochodnych. Zgodnie z nomenklaturą plastyczną funkcjonują jako achromaty – tzw. kolory neutralne. Stąd będę się zajmować relacjami achromatów, tworzących wysoki kontrast, ze szczególnym uwzględnieniem czerni, a polem moich obserwacji będzie zbiór wybranych polskich książek artystycznych. W tym miejscu nasuwa się kolejne pytanie – jak wyglądają i czym właściwie są książki artystyczne?

Polska literatura naukowa na ten temat jest niezwykle uboga. Wiele ciekawych i znaczących tekstów ukazywało się w periodykach i magazynach poświęconych sztukom plastycznym i wizualnym. Często cytowaną, jedyną jak dotąd polską próbą syntetycznego ujęcia tego zjawiska jest studium badawcze Piotra Rypsona *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*. Ukazuje ona historyczne tło artystycznych wystąpień oraz zasięg eksperymentów, które doprowadziły do autonomizacji książki jako wypowiedzi w sztuce XX wieku. Rypson podaje, że „książka artystyczna to dość umowny termin oznaczający różnorodne eksperymenty w wieku dwudziestym z przestrzenią zapisu, tekstu, lub tekstu połączonego z obrazem"[1].

[1] P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 2000, s. 7.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Z perspektywy zarówno artystów wykonujących książki, jak i krytyków oraz teoretyków zjawiska, to był i jest niewystarczający, zbyt enigmatyczny opis, odmawiający istnienia książce artystycznej XXI wieku. Potrzeba dookreślenia nasuwa się sama.

Rypson w swej analizie bazuje na jednej z wielu definicji stworzonych przez Clive'a Phillpota – niegdysiejszego dyrektora biblioteki nowojorskiego Museum of Modern Art. Cytuje jego podział książek artystycznych na: „książki zwykłe" (just books), „książki dzieła" (bookworks) oraz „obiekty książkowe" (book objects). Sam Phillpot w 1982 roku w artykule na łamach „Artforum" zaznaczył, że w artystycznym obiegu za książki artystyczne uznaje się wszystkie te, które zostały wykonane przez artystów plastyków, to on rozszerzyłby to potoczne rozumienie także na książki „wykreowane w wyobraźni artystów"[2]. Dopowiedzenie Phillpota wynikło zapewne z uwagi na popularność konceptualizmu, który wprawdzie zakwestionował obiekt w sztuce, ale za to chętnie korzystał z formy książki lub broszury.

Chociaż z równym zaangażowaniem wypowiadał się na temat książek artystycznych Ulises Carrion oraz Germano Celant, do anglojęzycznej krytyki artystycznej (ale nie tylko) weszły pojęcia uporządkowane w latach osiemdziesiątych przez Clive'a Phillpota. Należą do nich: *art book, artist's book, book art, bookwork, book object*. Mają one swoje polskie odpowiedniki, niestety ich zamienne użycie powoduje zamieszanie interpretacyjne. Dla Phillpota i na potrzeby ówczesnych czasów były wystarczające. „Art book" to według niego książka, katalog lub album poświęcony danemu artyście lub danej sztuce, „artist's book" to książka, której autorem jest artysta, „book art" – sztuka książki, czyli sztuka zainspirowana formą książki, nastawiona na doskonały warsztat, „bookwork" – dzieło sztuki podporządkowane strukturze książki, jej ograniczeniom i miejscom podatnym na interpretację, „book object" – dzieło sztuki w postaci przedmiotu luźno nawiązującego do formy/idei/historii/mitu książki.

Podczas sympozjum „Drugiej Rewolucji Książki w Gdyni" w 2008 roku zaproponowałam swoistego rodzaju graficzny esej, porządkujący znane obiekty książkowe i wskazujący na zależności pomiędzy sztukami wizualnymi, literaturą oraz rozwojem technologii. Niezależnie od indywidualnie preferowanych definicji, z teoretycznego punktu widzenia książka artystyczna przynależy do zbioru sztuki książki. Uwzględniając jej zmienną postać,

[2] C. Phillpot, *Books Bookworks Book Objects Artists' Books*, „Artforum" 20, nr 9 (Maj 1982), s. 77.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

można wyróżnić szereg podzbiorów, wskazujących na relacje i korespondencję pomiędzy dziedzinami i gatunkami np.: literaturą, muzyką, projektowaniem, filmem, nowoczesnymi technologiami, socjologią, polityką. Prezentowany przeze mnie model sztuki książki scala jej dotychczasowe różnorodne postacie: od pięknych edycji tradycyjnie pojętych książek poprzez literaturę aż do performance'u. Z konieczności model to uproszczony, gdyż kreacja w tej dziedzinie nie zna ograniczeń.

Generalnie polskie książki artystyczne pojawiające się od końca lat sześćdziesiątych do czasów obecnych można umownie podzielić na dwie grupy. Pierwsza zawiera egzemplarze wykonane z intencją zaprezentowania doskonałego warsztatu i/lub podkreślenia tekstu/treści, stąd według wyżej cytowanego podziału Phillpota podporządkowują się one kategorii „just books", rzadziej niż „bookworks". W drugiej – znajdują się książki kwestionujące tradycyjne estetyczne piękno oraz chęć imponowania kunsztem. Podejmują dialog m.in. ze strukturą książki i sposobami jej percepcji w kontekście sztuki współczesnej. Ich postać fizyczna może być uboga w sensie technologicznym, lecz nasycona symboliką, znakami kulturowymi i odniesieniami pozaksiążkowymi. Zajmę się przybliżeniem wybranych dzieł książkowych oraz obiektów, które prowadzą ów dialog.

Momentem zwrotnym dla polskiej książki artystycznej, który wyróżnił ją jako równouprawniony środek przekazu artystycznego i rzecz samoreferencyjną był konceptualizm, sztuka poczty oraz wydarzenia społeczne i artystyczne przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Trudności w zdobywaniu dobrej jakości papieru, farb, farby drukarskiej, tuszu oraz innych materiałów plastycznych nie przeszkodziły polskim artystom, ale zawęziły wachlarz dostępnych kolorów i wpłynęły na nietrwałość dzieł. Kontestacyjne spojrzenie na kierunki rozwoju ówczesnego malarstwa i grafiki, na przewagę blichtru i kiczowatych zestawień barwnych, objawiło się wśród nastawionych filozoficznie artystów ucieczką do monochromatów w nadziei odnalezienia zagubionego sensu, uniwersalnego przekazu.

Na tym gruncie wyrosły dzieła sztuki w postaci książkowej („bookworks") między innymi: Joanny Adamczewskiej, Tomasza Wilmańskiego oraz nieżyjącego już Cezarego Staniszewskiego. Łączy je wspólny mianownik: szczególny dobór materiałów i komponentów składających się na ich dzieła: czarny tusz, farby, karton, folie, czarno-białe fotografie, kserokopie i wydruki oraz narzędzia pisarskie dające czarny ślad. Mimo że rynek przyborów plastycznych oferuje obecnie szeroką gamę barw, a więc nie ma czynnika, który mógłby skłaniać artystów do pozostawania w obrębie rozwiązań monochro-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

matycznych. Wspomnianych artystów łączy również miejsce formowania postaw twórczych – środowisko poznańskie – oraz zbliżony typ wrażliwości na problematykę społeczną, wpisany w pozornie „chłodne" realizacje, określane przez krytyków mianem „postkonceptualnych".

W „Biblii" (1983 r.) Joanny Adamczewskiej na 1007 lekko prześwitujących stronach kalki technicznej pojawiają się czarne wężyki, przypominające kształt pisma. Przekartkowanie całości pozwala dostrzec wewnętrzny porządek. Każda ze stron nawiązuje do aktu przepisywania, kalkowania ze strony na stronę, doprowadzającego w tym przypadku do uformowania się rozpoznawalnych graficznych obrazów liter, potem wyrazów, w końcu – zdania. Na ostatniej stronie tej „Biblii" czytamy: „Na początku było słowo". Księgę Adamczewskiej można wertować w obu kierunkach, rozszerzając w ten sposób pole interpretacyjne. Uprawomocniony jest też sposób czytania nawiązujący do prawdziwej Biblii – otwieranie na dowolnie wybranej stronie, jako sposób praktykowania dialogu z dziełem, oraz otwieranie na żądanym fragmencie.

Adamczewska wychodząc od rozpoznawalnego zdania o religijnym kontekście, przeszła do „obrazu pisma"; od reprezentacji (kaligrafii tekstu) do abstrakcji (śladu narzędzia). Wplotła w księgę jednocześnie historię kultury i sztuki. Gdyby wprowadziła do tej kompozycji jakikolwiek kolor, automatycznie zacząłby on „znaczyć". Zastosowanie czarnej okładki i czarnego tuszu w tym przypadku odsunęło skojarzenia z przepychem kolorystycznym i kaligraficznym znanych egzemplarzy Biblii dodało surowości. W metaforyczny sposób artystka pozbyła się świętości księgi, spauperyzowała ją na własne potrzeby, przekształcając w obiekt sztuki – w zapis osobistego zmagania z bagażem kultury i tradycji. Z bagażem kultury nobilitującej rozmyślanie, filozofowanie, deklamowanie i mówienie, mającej w pogardzie „protezę mowy" – pismo, a jednak od tej protezy zależnej, i z bagażem tradycji odręcznego pisania i kształtowania umiejętności manualnych dłoni w konfrontacji z elektronicznym podpisem i krótkimi wiadomościami tekstowymi.

Przez niezwykle prosty zabieg kalkowania i wyeliminowanie kolorów Adamczewska skierowała uwagę odbiorcy na istotę przekazu swojego dzieła: sens pierwotny, który się zatraca, zniekształca, odrywa od kontekstu i modyfikuje do tego stopnia, że trudno wskazać na jego oryginał. W analogiczny sposób obcujemy między innymi z dziełami sztuki z przeszłości. Oglądamy ich kopie w albumach, w postaci wydruków, plików cyfrowych, fragmentów etc., tym samym przystając na kontekstualne zafałszowanie i – najczęściej – niedostępność ich wielowarstwowej struktury. Pozostaje jedynie podjąć na

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nowo wysiłek interpretacji oraz „ukontekstowienia" dzieł na własne potrzeby. Napisać/wymyślić/stworzyć biblię adekwatną do czasów, sposobu zapisu, czytania i myślenia.

W inny sposób wykorzystuje czerń Tomasz Wilmański. Większość jego prac książkowych odsłania paletę w bogatej tonacji czerni: od aksamitnej, błyszczącej, półmatowej, matowej, smołowatej, odpryskującej, złamanej domieszką innego koloru, poprzez spopielałą i „bezdźwięczną". Odniesienie do dźwięku nie jest przypadkowe. Wilmański wypowiada się nie tylko poprzez książki artystyczne w kodeksowej postaci. Interesują go eksperymenty z dźwiękiem i książką animowaną w przestrzeni, gdzie czerń stanowi tło dla pokazu. Niemniej pozostanę przy realizacjach najściślej związanych z tradycyjną formą książki, komponowanych z czarnego kartonu, bibuły, folii, z malowanej na czarno blachy i wydruków komputerowych.

Książka „MOD" i jej dopełnienie – „MOD 2" (1999 r.) prezentują dwie wersje swoistego rodzaju gry ze słowem „DOM". O ile „MOD" przypomina książkę z miękkimi białymi stronami i czarnym drukiem, o tyle „MOD 2" wydaje się jej negatywem z przewagą czarnych sztywnych kartonowych stron jak z albumu fotograficznego. W obu czernią się wielkie litery słowa „DOM" zapisane w możliwych konfiguracjach: na wspak, z odstępami i przestawianiem. Litery układają się w bloki w dosłownym (typograficznym) i potocznym sensie. W „MOD 2" czerń buduje tutaj przestrzeń wyimaginowaną, poprzez odpowiednie przerwy i zestawienia liter, oraz rzeczywistą – przez wycinanie otworów w kartonie i tworzenie planów z zadrukowanej folii. Otwory symbolizujące kształt domu są tak rozmieszczone, by wprowadzić złudzenie zaglądania w głąb, w zasłonięte okna anonimowych domów, wydartych ze swojego otoczenia, uwolnionych od cech indywidualnych. Dodatkowo sylweta domu w wyciętym otworze zaprojektowana jest w taki sposób, by po odwróceniu książki góra–dół nie traciła na rozpoznawalności.

„MOD" i „MOD 2" funkcjonują komplementarnie. Kontrast czerni napisów i bieli tła, wycięcia, wprowadzające złudzenie rysunku światłocieniowego, znaczące odstępy między literami oraz „zatopienie" małej sylwety w dużym formacie strony lub „rozpychanie" czarnych konstrukcji na stronie skutecznie podkreśliły ideę alienacji i opozycji. Dom w wersji Wilmańskiego przynależy do miasta, a ono rządzi się swoimi prawami. Na wsi do tej pory ludzie wiele o sobie wiedzą i częściej się ze sobą komunikują. Dom jest jeszcze ostoją wartości, schronieniem, szkołą nauki zachowań i relacji międzyludzkich. Współczesne miasto cechuje pogoń za, wyścig i mobilizacja wysiłków zmierzających do pomnożenia stanu posiadania. Brak czasu na odróżnienie

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

„mieszkania" od „domu", za to jest relatywizm gwarantujący spokój sumienia. Nie sposób ustalić, czy ludzie dążą do stworzenia domu w sensie psychologicznym i filozoficznym, czy są pionkami na szachownicy i wpadli w pułapkę ujednolicenia pragnień: chcą mieć mieszkanie, będące przedmiotem podziwu, w nadziei, że dobre relacje ułożą się w nim samoistnie. Zapominając, że dom można zabrać ze sobą i pielęgnować w sobie, a mieszkanie wystarczy odtworzyć z listą przedmiotów w nim zgromadzonych, współcześni ludzie stają przed trudnymi wyborami pomiędzy „być" i „mieć", „czarno-białym" i „bajecznie kolorowym", „indywidualnym" i „zunifikowanym".

Dla Wilmańskiego realizacja „MOD" to także dywagacja nad aktualnością mitu samotnego artysty, w wielu punktach podobnego do losu kapłana. Obaj nie budują domu, nie „zakładają gniazda", ślubują wierność idei i pielęgnują ją w sobie. Wyciszają własną indywidualność i tożsamość pod powłoką czerni, która pochłania wszystko, co do niej dociera, kieruje zewnętrze ku wnętrzu, w stronę tajemnicy. Niemniej żyją z przeświadczeniem istnienia domu w nich samych; skonstruowanego w wyobraźni i trudnego do opisania za pomocą języka.

Inny poznański artysta – Mariusz Kruk – napisał w zakończeniu jednego ze swych wierszy: „Zamiast dom powiedz mod. I już nie ma dokąd wrócić"[3]. Wskazał tym samym na konwencję i zależność od języka, jego zasięgu i ograniczeń oraz przywołał filozoficzną konstatację Ludwiga Wittgensteina: „granice mojego języka są granicami mojego świata". Wilmański jest spadkobiercą tego typu myślenia, a związki pomiędzy literą, słowem i wyrażeniem są przedmiotem eksperymentu w jego książkach.

W obrębie praktyki artystycznej Cezarego Staniszewskiego wyróżnia się eksperyment z treścią. Jego unikatowe, ręcznie robione, wycyzelowane książki, przykuwają uwagę swym nietypowym zapisem: ich „treść" stanowią cienkie i grube, mniej lub bardziej zagęszczone, precyzyjnie zaczernione kreski, układające się w abstrakcyjną formę. Staniszewskiego fascynowały wszelkiego rodzaju kody, szyfry i alfabety, pismo węzełkowe Indian Kipu, alfabet Morse'a i muzyczne notacje. Analizował je plastycznie, rozkładał na elementy i budował nową jakość w postaci własnego projektu, unikając atrakcyjnych wizualnie dopowiedzeń i szerokiej gamy barw. Deklarował, iż jego książki można traktować jak partytury muzyczne z założeniem, że cienka linia to krótki dźwięk, a gruba – długi. Andrzej Mitan, awangardowy wokalista, niejednokrotnie podejmował się transpozycji i wokalnego wykonania jego dzieł,

[3] M. Kruk, bez tytułu, „Zeszyty Artystyczne PWSSP", Poznań 1996, s. 136.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ceniąc sobie wpisaną w nie możliwość improwizacji. Staniszewski podziwiał pracę kopistów benedyktyńskich i pragnął doznać mistycznego uniesienia, które – jak mniemał – towarzyszyło ich medytacyjnemu mozołowi. Tak powstała książka „Diagnosis" („Diagnoza", 1989 r.), oparta na badaniu relacji poszczególnych kresek na płaszczyźnie. Książka została wydana przez Reiner Verlag w nakładzie 1000 sztuk w kieszonkowej formie. Jej druk – zamknięcie w sztywne ramy charakterystycznego układu i formatu – podkreślił jeszcze kontrast i płynniejsze zacieranie się elementów pod koniec książki. „Treścią" całości jest czarna linia, która ulega multiplikacji i nawarstwieniu, tworząc kształt płaskich figur geometrycznych aż do momentu, w którym kreski zlewają się optycznie w plamy. Precyzyjnie odmierzane podziały i ustalanie miejsca dla poszczególnych linii anektują centralną część każdej kartki. To jednocześnie zapis „treści" i „ilustracja", próba połączenia dwóch różnych języków znaczących: zapisu literowego i obrazu drukowanego. Wpływają na siebie, tworząc indywidualny kod, zamieniający rozpoznawalny fragment rzeczywistości w zaszyfrowaną informację.

Książki artystyczne Adamczewskiej, Wilmańskiego i Staniszewskiego wyróżnia dobór elementów, służących do przeprowadzenia swoistego rodzaju gry z odbiorcą. Są monochromatycznymi ćwiczeniami, wciągającymi do zabawy/wysiłku na wybranym poziomie: estetycznym, emocjonalnym, intelektualnym, haptycznym i każdym innym możliwym. Manifestują opozycję i nieufność w stosunku do zastanej rzeczywistości przesyconej stylistyką „bijącej po oczach" reklamy. Choć reprezentują elitarną mniejszość, chcą być traktowane jako uniwersalny przekaz, nie odmawiają sobie prawa do anarchii i buntu, do cytowania historii sztuki lub ostentacyjnego zapominania o niej.

Manifesty, przewroty i powroty są immanentnie wpisane w historię sztuki. Goi przypisuje się słowa: „W sztuce kolor jest zbędny; widzę tylko światło i cień". Mistrzowie malarstwa renesansowego konstruowali postacie na obrazach od szkieletu poprzez układ mięśniowy oraz monochromatyczny modelunek światłocieniowy do wersji kolorowej. Odcienie czerni i bieli stanowiły bazę, podstawę każdego dobrego obrazu. Prymat rysunku, czarnej kreski i modelunku światłocieniowgo pozostawał elementarną zasadą dla artystów, aż do momentu wynalezienia fotografii, która ułatwiając szybkie i dokładne odwzorowanie postaci, przedmiotów i zjawisk, postawiła zwłaszcza malarzy przed nowymi wyzwaniami.

Adamczewska, Wilmański i Staniszewski należą do pokolenia wyedukowanego na historii sztuki, ale zwłaszcza poprzez pisma Strzemińskiego, Kandinsky'ego, Malewicza. Kazimierz Malewicz, malarz polskiego pochodzenia

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

przebywający w Rosji, był bodaj najsłynniejszym dwudziestowiecznym apologetą supremacji bieli i czerni. Zakwestionował i odrzucił zastany porządek ikonograficzny z początku XX wieku, opowiadając się po stronie „czystych kolorów", tzn. oczyszczonych z zamkniętego znaczenia; „wypowiedział się" w pełni poprzez „Czarny kwadrat na białym tle" i „Biały kwadrat na białym tle". Użycie czerni przez Malewicza odsłoniło jej metaforykę: oto wielowymiarowy kosmos, czerń pozbawiona konotacji i uwolniona od interpretacyjnych spekulacji. Dodatkowo Malewicz poprzez swoją twórczość w intuicyjny i symboliczny sposób zniwelował bariery stanowiące ramy interpretacyjne czerni w kulturze Zachodu. Utożsamiana ze złem, nicością, brakiem, hańbą, żałobą i większością innych pejoratywnie nacechowanych określeń okazała się możliwością i potencjałem.

Swoją manifestacją sztuki bezprzedmiotowej Malewicz wpisał się do grona tych artystów, którzy przerzucili pomost między kulturami i tradycjami oraz zainspirowali podjęcie badań nad znaczeniem barw. Dzięki temu, dziś jesteśmy bardziej świadomi wielowymiarowości czerni. Jak wskazują badania kulturoznawców i antropologów, określenia dotyczące koloru wynikły z rozwoju kultury i jej języka. Kultury plemienne, oddalone od rozwoju cywilizacyjnego – rejony Nowej Gwinei, Togo, Nigerii mają wiele określeń na jednakowy (w mniemaniu człowieka Zachodu) kolor. Sam odcień czerni ma dla Nigerjczyków przynajmniej pięć odmian w zależności od miejsca jego występowania. Tradycyjne malarstwo chińskie bazuje również na pięciu „kolorach", czyli odcieniach czarnego tuszu, ujmujących specyfikę jego konsystencji.

Obecnie czerń króluje w modzie, offowym kinie, oficjalnym stroju urzędników państwowych itp. Czarne tło strony internetowej uchodzi za ekskluzywne, wysublimowane i modne. Czerń pozbywa się negatywnych konotacji, wchodząc w nowe konteksty. Coraz częściej pośród żywności pojawiają się czarne lody, jogurty lub czarny krem do dekoracji tortów.

Dla wyżej przywołanych artystów plastyków dobór elementów składowych dzieła był i jest sprawą kluczową i nieprzypadkową. Kolor lub jego brak zawsze ma znaczenie. Użycie czerni niweluje rozproszenie uwagi, nakierowuje na rudymenty, reprezentuje wysoki stopień sformalizowania; odsuwa minione estetyki na rzecz odwołania do konkretnej idei, problemu, założenia całej wypowiedzi artystycznej. Ponadto artystom łatwiej zapanować nad kolorem neutralnym, który lepiej może służyć uniwersalnemu tematowi. Widzą w nim potencjał i pojemność znaczeniową uzależnioną od kultury.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Barbara Walentynowicz

Kompozycje barw i dźwięków
Witkacy i zjawisko chromestezji

W twórczości malarskiej Witkacego muzyka występuje w różnej postaci. Przede wszystkim motyw lub element muzyczny stanowi temat obrazu. Przykładem może być kompozycja malarska *Gnębienie pępitów*, przy jednoczesnym uwzględnieniu faktu, że tytułowe gnębity i pępity były wymyślonymi przez Witkacego nazwami instrumentów. Potwierdzenie tegoż faktu można znaleźć we wspomnieniach Romana Jasińskiego – kompozytora, który miał stworzyć muzyczną oprawę do jedynego libretta operetkowego autorstwa Witkacego. Jasiński nie sprostał zadaniu opatrzenia *Panny Tutli-Putli* muzyką. Było one tym większym wyzwaniem, że autor libretta „sugerował muzykowi stworzenie orkiestry złożonej z gnębitów i pępitów”[1].

Inny przykład związku malarstwa z muzyką stanowią dwa obrazy, które łączy wspólny tytuł – *Kompozycja z tancerką*. Na jednym z nich muzyka zaznacza swoją obecność w osobie tancerki, kobiety tańczącej do melodii wygrywanej przez towarzyszącą jej postać z instrumentem. Drugi obraz (noszący ten sam tytuł) nie poddaje się już tak łatwo interpretacji. Znów widoczna jest postać tańczącej kobiety, poza nią nie ma w obrazie wyraźnych znamion muzyczności. Jedynie ułożenie palców drugiej, belzebubicznej postaci może wykazywać podobieństwo z ułożeniem palców na klawiszach fortepianu.

Muzyka może przenikać na obszar malarski także na drodze inspiracji. W zależności od sposobu oddziaływania muzyki na artystę malarza, i w kon-

[1] R. Jasiński, *Witkacy*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, Warszawa 1957, s. 308.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sekwencji na sztukę plastyczną, można wyróżnić dwa efekty: skojarzeniowy i barwnego słyszenia.

Efekt skojarzeniowy zdaje się ujawniać w obrazie Witkacego zatytułowanym *Kompozycja z łabędziami*. Zdaniem badaczki twórczości malarskiej Witkacego, Anny Żakiewicz, powstał on pod wpływem wrażenia, jakie wywarło na Witkacym *Jezioro łabędzie.* Związek z utworem Czajkowskiego może uwidaczniać się zwłaszcza przy zwróceniu uwagi na kolorystykę obrazu – jest stonowany w brązie. Zatem kompozycja wykazuje swoistą harmonię.

Analogicznie do omówionego przypadku *Kompozycji z łabędziami* można by doszukiwać się związku pomiędzy obrazami Witkacego zatytułowanymi *Kompozycja fantastyczna* a *Sonatą fantastyczną* Beethovena. Jednak podążanie taką droga interpretacji może okazać się dla badacza zgubne. Tym bardziej że Beethoven utożsamia pojęcie „fantastyczny" z określeniem „romantyczny". *Kompozycje fantastyczne* Witkacego różnią się między sobą pod względem kolorystycznym. Trudno zatem przyporządkować im wspólny ekwiwalent muzyczny. Ponadto jaskrawe barwy i wyraziste kształty postaci trudno połączyć z romantyzmem.

W 1988 roku Kazimierz Konrad (reżyser i scenarzysta) oraz Aleksander Ledóchowski podjęli próbę połączenia muzyki Beethovena z obrazami Witkacego w krótkim, trzydziestominutowym filmie pt. *Impresje c-minor*. W tym filmie „wizje malarskie Witkacego ułożone w pewien ciąg dramaturgiczny i kolorystyczny zrytmizowane zostały odpowiednio dobranymi frazami muzycznymi *III Koncertu Fortepianowego* Beethovena"[2].

Szczególnie interesującym w odniesieniu do twórczości malarskiej Witkacego jest efekt „barwnego słyszenia" – rodzaj synestezji polegającej na przypisywaniu wrażeń jednego zmysłu innemu. W przypadku barwnego słyszenia, określanym także mianem chromestezji, jest to łączenie dźwięku z barwą.

Barwne słyszenie to zdolność, jaką przejawiali m.in. Aleksander Skriabin, Nikołaj Rimski-Korsakow i Olivier Messiaen. W przypadku tych trzech twórców chromestezja miała różną postać. Dla Oliviera Messiaena barwa była inspiracją w pracy kompozytorskiej. „W swej apokaliptycznej fantazji *Kwartet końca czasów* francuski kompozytor użył czegoś, co sam określił jako „kaskadę akordów błękitno-pomarańczowych". Do komponowania „kolorowej muzyki" zainspirował go widok barwnych witraży w katedrze"[3]. Skriabin i Rimski-Korsakow łączyli z barwami tonacje:

[2] http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/429109 (01.04.2009).

[3] http://www.insomnia.pl/Synestezja-t215591.html (21.08.2008).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Tabela 1. Barwa a tonacje muzyczne

Tonacja	Rimski-Korsakow	Skriabin
C-dur	biały	czerwony
C-dur	jasny, brązowozłoty	pomarańczowy
D-dur	żółty, słoneczny	żółty, lśniący
A-dur	jasnoróżowy	zielony
F-dur	niebieski, szafirowy (błyszczący)	niebieski, niebieskawobiały
H-dur	ponury, stalowy	niebieskawobiały
Fis-dur	szarozielony	jasnoniebieski
Des-dur	mroczny, gorący	fioletowy
As-dur	siwofioletowy	purpurowofioletowy
Es-dur	ciemny, mroczny, niebieski	stalowy
B-dur	siwy	stalowy
E-dur	zielony	czerwony

Powyższa tabela[4] obrazuje skojarzenia barwne związane z niektórymi tonacjami. Nie ma ogólnej reguły obowiązującej w „postrzeganiu dźwięku", o czym świadczy fakt, że często jednej tonacji w przypadku dwóch synestyków odpowiadają różne barwy. Ponadto u Rimskiego-Korsakowa, o czym pisze Jan Wierszyłowski w swojej *Psychologii muzyki*:

> Sam kolor nie jest czymś abstrakcyjnym, lecz wiąże się z pewnym złożonym zjawiskiem, jak np. pora roku. Tonacja A-dur jest nie tylko różowa, ale i wiosenna, kwitnąca. […] Każda tonacja ma zabarwienie uczuciowe, swój charakterystyczny nastrój, który wywołuje odpowiednie obrazy wzrokowe, najczęściej widoki przyrody, w których dominująca barwa staje się barwą danej tonacji[5].

Skriabin, oprócz tego, że barwnie widzi tonację, przypisuje też barwy poszczególnym dźwiękom. Jedna z partii utworu *Prometeusz – poemat ognia* rozpisana jest na „organy barwne". Zamiast wydawać dźwięki, instrument za-

[4] J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, wyd. 2 rozszerz., Warszawa 1979, s. 242.
[5] J. Wierszyłowski, op.cit., s. 242.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

lewa słuchaczy kolorowym światłem. Różnym nutom przypisane były różne kolory. Skriabin sam skonstruował owe niezwykłe organy, które miały odzwierciedlać barwy pojawiające się w jego umyśle pod wpływem dźwięków. Pod koniec kompozycji instrument miał rozświetlić widownię białym światłem, „tak jasnym, że aż bolesnym dla oczu”[6].

Zjawisko chromestezji jest złożone i nie ogranicza się jedynie do łączenia z kolorem tonacji. Aleksandra Rogowska wskazuje na następujące możliwości „stymulacji wywołującej synestezję w muzyce”[7]:

1. Jeden kolor kojarzony jest z całą twórczością poszczególnych kompozytorów, na przykład muzyka „Mozarta określana jest jako niebieska, Chopina – zielona, Beethovena – czarna”[8].
2. „Określone kolory odpowiadają poszczególnym utworom, na przykład *Aida* może być koloru niebieskiego”[9], a w Witkacym *Jezioro łabędzie* mogło wywoływać skojarzenie z barwą brązową.
3. „Kolor koresponduje z tembrem głosu lub barwą dźwięku poszczególnego instrumentu, np. flet kojarzony może być z błękitem, klarnet z różowym.
4. Kolor wiąże się z tonacją muzyczną, np. E-dur jest niebieska.
5. Kolor kojarzony jest z absolutną wysokością dźwięku”[10], np. dźwiękowi „h” odpowiada kolor szary.

Zależnie „od rodzaju symulacji i związanego z nim sposobu przetwarzania dźwięku wyodrębnić można cztery podtypy synestezji: statyczny, prosty, kompleksowy i dynamiczny[11]. W podtypie statycznym kolor odpowiada dźwiękowi, w podtypie prostym kolor przypisywany jest kompozycji muzycznej, w podtypie kompleksowym dźwięk wywołuje skojarzenia obrazowe, w podtypie dynamicznym kompozycja muzyczna odbierana może być jako obraz. W kontekście barwnego słyszenia twórczość malarska Witkacego wykazuje dwa skrajne typy synestezji: statyczny i dynamiczny, co podaje w wątpliwość przejawianie przez niego zdolności barwnego słyszenia jako zjawiska naturalnego.

Barwa w połączeniu z dźwiękiem potęguje ekspresję dzieła. Wiedzieli o tym poeci młodopolscy. I tak na przykład w wierszu Tetmajera *Widok ze*

---

[6] http://www.insomnia.pl/Synestezja-t215591.htm (21.08.2008).
[7] A. Rogowska, *Synestezja*, Opole 2007, s. 31.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem.
[10] A. Rogowska, op.cit., s. 31.
[11] Ibidem, s. 32.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Świdnicy do Doliny Wierchcichej poeta nadaje ciszy barwę srebrzystoturkusową. Trudno powiedzieć, czy na twórczość malarską Witkacego miała wpływ chromestezja czy tylko synestezja jako metafora, do której często odwoływali się pisarze i poeci młodopolscy, w których otoczeniu Witkacy dojrzewał.

Oprócz wskazanych wcześniej kompozytorów, zdolność barwnego słyszenia przejawiali także: Mikołaj Konstanty Čiurlionis (malarz i kompozytor) oraz Wassily Kandinsky – malarz, którego niektóre kompozycje malarskie, pod względem kolorystycznym, wykazują związek z abstrakcyjnymi dziełami Witkacego. Dla Čiurlionisa natomiast muzyka zdaje się w równym stopniu odzwierciedleniem wrażeń wewnętrznych artysty (stanowiących motywację twórczą), co barwny obraz. Świadczą o tym kompozycje malarskie, którym odpowiadają utwory muzyczne – kompozytora i malarza w jednej osobie.

Podobnie jak w przypadku wskazanych artystów malarzy, tak i w przypadku Witkacego, trudno stwierdzić, czy chromestezja miała charakter naturalny i pojawiała się jako efekt łączenia wrażeń różnych zmysłów, czy była jedynie świadomym i celowym zabiegiem artystycznym. Witkacy nie wypowiada się na temat tzw. barwnego słyszenia. Efekt jego pracy ma wywoływać wrażenia estetyczne, ale niekoniecznie na drodze podporządkowywania kolorom tonacji i w ten sposób – próby muzycznego odczytania dzieła plastycznego. Łączenie muzyki z obrazem zdaje się mieć w jego twórczości inne ważne znaczenie. Wskazuje na cechy wspólne między dwiema dziedzinami sztuki. Podobnie jak w malarstwie, zauważa w muzyce istnienie „zasadniczych harmonii i dysharmonii, czyli harmonii perwersyjnych, mogących w danym miejscu […] odegrać rolę zasadniczą jako kontrast w stosunku do innych kombinacji”[12].

Gdyby Witkacy posłużył się świadomie chromestezją podczas tworzenia swoich dzieł malarskich, można by wysnuć wniosek, że niektóre z nich mają swój muzyczny odpowiednik w kompozycjach atonalnych, improwizacjach kompozytorów, którzy nie zważają na harmonię. Wówczas obrazy – kompozycje abstrakcyjne – stałyby się dla Witkacego, obok pism teoretycznych i utworów literackich, polem walki w obronie nowej jakości muzycznej – muzyki, która nie baczy na uczuciowość, ale sama w sobie jest „walką tonów”. O stworzeniu takiej właśnie kompozycji muzycznej, określonej przez Witkacego także jako futurystyczna, marzył bohater *Sonaty Belzebuba* – wyraziciel myśli teoretycznej autora tegoż dramatu.

[12] St.I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, posłowie B. Dziemidok, Warszawa 1976, s. 134.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Magdalena Zdrenka

Patent na kolor
Yves Klein — niebieska twórczość

W pewnej artystycznej nicejskiej rodzinie francuskiej malarki Marie Raymond, cieszącej się ogromnym poważaniem paryskiego środowiska artystycznego, 28 kwietnia 1928 roku, przyszedł na świat Yves Klein, zaliczany dziś do grona najważniejszych protagonistów powojennej awangardy[1]. Artysta stworzył szereg obrazów, rzeźb, instalacji, fotografii, scenografii teatralnych i filmowych, napisał kilka ważnych tekstów, w których zakwestionował tradycyjną koncepcję sztuki, jej tworzenia i prezentacji.

W latach 1942–1946 studiował w École Nationale de la Marine Marchande i École Nationale des Langues Orientales. W owym studenckim czasie uaktywniły się jego trzy życiowe pasje, które odegrają istotną rolę w jego procesie twórczym – zamiłowanie do jazzu, judo i malowania[2].

Latem 1943 roku podczas przyjacielskiej zabawy na plaży w Nicei trójka przyjaciół podzieliła między siebie świat: Arman dostał Ziemię z jej bogactwami, Claude Pascal powietrze, a Yves Klein niebo. Podział był jedynie młodzieńczą zabawą, jednak przyjaciele pozostali wierni tym wyborom przez resztę życia: Arman – sztuce, Pascal – poezji, natomiast Klein, inspirowany kolorem nieba, stworzył własną *niebieską twórczość*[3].

Na początku lat pięćdziesiątych XX wieku młody Klein całkowicie poświęcił się swojej sportowej pasji, czyli judo. W tym celu spędził kilka mie-

[1] T. McEvilley, *Yves Klein: Messenger of the Age of Space*, „Artforum" (20) 1982, January, no. 5, s. 38.

[2] H. Weitemeier, *Yves Klein Blue 1912–1962. International Klein Blue*, Köln 2001 s. 6–12.

[3] R. Hunt, *Yves Klein*, „Artforum" 1967, January, no. 1, s. 35.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sięcy w Japonii, gdzie uzyskał w szkole Kodokan czwarty dan. Niestety, po powrocie do Francji francuska federacja judo odmówiła uhonorowania jego najwyższego stopnia wtajemniczenia w tej dziedzinie. Zbuntowany i rozgoryczony Klein postanowił udowodnić swoją siłę nie tylko na arenie sportowej, ale także w sztuce. Pochodzące z 1960 roku czarno-białe zdjęcie pt. „Skok w próżnię", jest najprawdopodobniej najzgrabniejszą kompilacją młodzieńczych pasji Kleina[4]. Ponadto fotografia ta ma dużo większe znaczenie. W pewien sposób obrazuje dwoistą naturę nowatorskiej sztuki lat sześćdziesiątych XX wieku, gdzie obok spontanicznych akcji międzynarodowego ugrupowania Fluxus pojawia się skoncentrowana na własnych poszukiwaniach i języku sztuka *minimal art* czy konceptualizmu.

Prawdziwą sławę przyniosły Kleinowi jego monochromy i opatentowany przez artystę kolor o enigmatycznym skrócie IKB, czyli International Klein Blue, określany w literaturze przedmiotu jako międzynarodowy błękit Kleina. Malarstwo monochromatyczne od zawsze interesowało młodego Francuza. Pomimo krótkiej – trwającej zaledwie osiem lat (od 1954 do 1962 roku) – kariery artystycznej, Klein stworzył ponad tysiąc różnorodnych prac – od monochromatycznych płócien, reliefów ściennych po obrazy „malowane" ciałem i ogniem.

Duży wpływ na twórczość malarską Kleina wywarła myśl różokrzyżowców i pełna znaczeń przestrzeń taoistyczna. W wielu jego pracach, zwłaszcza w spektakularnych akcjach artystycznych, można dostrzec także inspiracje artysty filozofią judo, charakteryzującą się tzw. działaniem bez akcji.

Jednak najistotniejszym elementem w twórczości Kleina była przestrzeń duchowa, którą artysta znacznie bardziej cenił aniżeli przestrzeń malarską. Pierwsze prace monochromatyczne artysty, inspirowane myślą różokrzyżowców, powstały jeszcze na początku lat pięćdziesiątych XX wieku.

Różokrzyżowcy w swoich rozważaniach teoretycznych zaznaczali boskie pochodzenie człowieka postrzegane przez upadek w grzech oraz ponowne zjednoczenie z boskim polem życia dzięki możliwości zbawienia. Zbawienie to możliwe jest dzięki przemianie w ołów symbolizującego naturę człowieka ziemskiego lub w złoto prawdziwego boskiego człowieka, który niczym Feniks z popiołów musi wznieść się w górę z grobu natury[5]. Filozofia różokrzy-

[4] Za: Ł. Guzek, *Yves Klein po chińsku*, www.spam.art.pl (21.01.2008).

[5] Różokrzyżowcy prowadzili swoją działalność w XV–XVII wieku na terenie Europy, głównie w Niemczech, Niderlandach, Francji oraz Anglii. W swoich rozważaniach nawiązywali do idei zawartych w tradycjach gnostyckich głoszonych wcześniej m.in. przez Esseń-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

żowców w dużej mierze opierała się na alchemii, do której Klein w swoich rozważaniach zarówno artystycznych, jak i teoretycznych chętnie powracał[6].

Początkowo malarstwo monochromatyczne Kleina występowało w różnej kolorystyce. Z czasem jednak w jego pracach doszły do głosu trzy alchemiczne barwy: błękit, czerwień i złoto. Wybór barw nie był nieprzypadkowy. Artysta poprzez wyselekcjonowaną przez siebie kolorystykę realizował alchemiczną *syntezę uniwersalną* zbieżną z tradycją błękitu, czerwieni i złota.

Yves Klein nie był dwudziestowiecznym protagonistą malarstwa monochromatycznego[7]. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku jednobarwne prace można zaobserwować także w twórczości innych artystów francuskich Francisa Picabii, Jeana Tinguely'ego, włoskich Lucia Fontany, Daniela Spoerriego, Pierra Manzoniego czy też niemieckiej grupy Zero. Jednak w literaturze przedmiotu to właśnie Kleina uznaje się za najważniejszą postać tego nurtu.

Purystyczny charakter jego obrazów odróżnia się także od poważniejszych i bardziej skupionych na sobie oraz – mimo podobieństwa – zasadniczo czarnych obrazów Ada Reinharda czy też seryjnych struktur minimalisty Donalda Judda, ceniącego twórczość Kleina niezwykle wysoko.

Według historyka sztuki, Thomasa Mc Evilleya, w twórczości Yves Kleina możemy zauważyć pewnego rodzaju dychotomię pomiędzy awangardowymi artystycznymi poszukiwaniami a obsesyjną, pozaartystyczną ideą pustki, której artysta podporządkowywał wszelkie poszukiwania na polu sztuki. Dlatego też, zdaniem Evilleya, z taką łatwością Klein przekraczał granicę obszaru, który wówczas uważano za sztukę[8].

Klein uważał, że poprzez wykonanie szeregu monochromów reprezentuje fizyczną postać kosmicznej energii. W ten sposób energia ta – na co dzień niewidzialna, wznosząca się swobodnie w powietrzu, ma możliwość zaistnienia w realnym świecie. W 1955 roku w prywatnych salonach wydawnictwa Lacoste'a odbyła się pierwsza indywidualna wystawa różnokolorowych monochromów Kleina. *Dla mnie każdy niuans kolorów, jest w pewnym sensie indywidualnym, żywym stworzeniem tego samego gatunku. Jest podstawowym kolorem, ale z charakterem i duszą. Istnieje wiele niuansów – delikatność, złość,*

---

czyków, Manichejczyków, Katarów. Pierwsze dokumenty związane z tym ruchem pochodzą z XVII wieku. Za: R. Edighoffer, *Różokrzyżowcy*, tłum. K. Marczewska, Warszawa 1998.

[6] Szczególnym źródłem inspiracji Kleina była kosmogonia Haendla, za: S. Stich, *Yves Klein*, London 1995, s. 46.

[7] Za: P. Wember, op.cit., s. 24.

[8] Za: T. McEvilley, op.cit., s. 39.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

agresja, wzniosłość, wulgarność, pokój – powiedział podczas otwarcia swojej wystawy w Lacoste[9].

Malując obrazy jednobarwne, artysta uznał, że tak naprawdę każdy z nich powinien być kwintesencją czystego koloru, próbą uwolnienia się od malarstwa zarówno figuratywnego, jak i abstrakcji lirycznej. Poprzez użycie jednobarwnych palet pragnął wydostać się poza obraz sztalugowy, który nazywał *więziennym oknem*, a który, jego zdaniem, znacznie ograniczał spojrzenie na świat[10]. Jego monochromatyczne obrazy stanowiły pewnego rodzaju przedłużenie obrazu abstrakcyjnego, odizolowanego od rzeczywistości[11].

Jednak dzięki reakcji publiczności uświadomił sobie, że jego twórczość odbierana jest w zupełnie inny sposób, niż się spodziewał. Widzowie uznali jednolite, kolorowe obrazy za nowy rodzaj sposobu aranżacji wnętrz, za tzw. *dekoracyjną polichromię*. Wstrząśnięty tym nieporozumieniem artysta zrozumiał, że musi podjąć kolejne, decydujące kroki zmierzające w kierunku sztuki monochromatycznej, by dzięki niej móc przekazać widzom w sposób jasny i przejrzysty to, co od dawna go nurtowało. Wtedy to postanowił skoncentrować się na jednej barwie – niebieskiej, która niebawem osiągnie swój charakterystyczny nasycony pigment, patent i nazwę IKB. Wkrótce poprzez zastosowanie owej niebieskiej barwy i likwidację płaskiej linii podziału na horyzoncie artysta w swoich twórczych poszukiwaniach doprowadzi do zjednoczenia Nieba i Ziemi.

Wybór koloru nieba nie był przypadkowy. W jednej z notatek artysty możemy przeczytać: *Leżąc niegdyś na plaży w Nicei odczułem nienawiść do ptaków, które latały po moim pięknym bezchmurnym niebie, gdyż próbowały uczynić dziury w najpiękniejszym i największym z mych dzieł*[12].

Ciemnoniebieska barwa była także wyrazem apriorycznej postawy Kleina. Ta barwa – parafrazując zdanie z *Dzienników* Delacroix – jedyna barwa, która zasługiwała na to, aby malować nią obraz, była dla artysty kwintesencją powietrzności. Była, jak głosił, *przedmiotem sprzysiężenia między Kleinem-demiurgiem, a Gagarinem-eksploratorem przestrzeni pozaziemskiej*[13].

Błękit w dawnym malarstwie stanowił jeden z najważniejszych i zdecydowanie najdroższych kolorów palety. Pochodził ze sproszkowania półszla-

[9] Za: U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976 s. 87.

[10] Por. U. Czartoryska, op.cit., s. 88.

[11] Zdaniem U. Czartoryskiej na tym polega nieprzystosowanie pierwszego etapu twórczości Kleina do haseł ugrupowania Nowy Realizm, którego artysta był członkiem od 1960 roku. Por. U Czartoryska, op.cit., s. 88.

[12] *Yves Klein*, [w:] Katalog wystawy w Stedelijk Museum, Amsterdam 1966, s. 2.

[13] U. Czartoryska, op.cit., s. 88.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

chetnego, niezwykle cennego kamienia – lapis lazulit. Użycie błękitnej barwy zastrzeżone było dla najważniejszych partii obrazu, takich jak płaszcz Marii czy bramy niebios. Zgodnie z zaleceniami włoskiego artysty okresu trecenta Cennina Cenniniego na błękity, podobnie jak na złoto, malarz winien był zwrócić szczególną uwagę i dbać o to, by *wypadły szczególnie świetnie*. O owej świetności, a zarazem świętości koloru pamiętał także współczesny twórca – Yves Klein.

Klein w swoich poszukiwaniach kolorystycznych dążył do wizualnego efektu czystego pigmentu. Trudno było uzyskać oczekiwany efekt, zwłaszcza że suchy pigment nałożony bezpośrednio na obraz pozbawiony był blasku, na którym tak bardzo mu zależało. Brak blasku nie był jedynie przeszkodą techniczną, ale także koncepcyjną. Tak naprawdę bardziej niż na efekcie estetycznym zależało artyście na osiągnięciu koloru w ludzkiej skali. Pragnął uzyskać taki kolor i taki efekt, który nie tylko pozwoli rozbudzić emocjonalną wrażliwość widza, ale także umożliwiłby odbiorcy dostrzeżenie w jego pracach pierwiastka boskości. Klein przez lata szukał formuły, która umożliwiłaby mu takie rozwiązanie. Przeprowadzał liczne eksperymenty, wykorzystując niezwykle popularną od XIX wieku syntetyczną ultramarynę.

W 1955 roku pojawił się na rynku nowy produkt o nazwie *Rhodopas*. Były to żywice syntetyczne stosowane jako utrwalacz. Po wielu godzinach spędzonych w swojej pracowni Klein odkrył, że po rozcieńczeniu tego środka i wykorzystaniu go jako spoiwa wiązania XIX-wiecznych pigmentów kolory na obrazie nie blakną. W rezultacie powstawały powierzchnie o lekkim połysku, których delikatnie wibrujący wpływ na oko sprawiał wrażenie podwójnej ekspozycji. Uzyskany efekt z czasem został określony przez Kleina jako *wyczulenie obrazu poetyckiej energii* lub *czystej energii*. By *chronić każde ziarenko farby przed zmianą*[14], artysta połączył syntetyczną niebieską farbę w postaci suchego proszku z żywicznym spoiwem Rhodopas M 60 A.

Aksamitne powierzchnie monochromów Kleina, które uchodziły za bardzo małe i ikoniczne, dały poczucie duchowego absolutu, do którego artysta konsekwentnie dążył w swojej twórczości. Uzyskaną ultramarynę nazywał *najbardziej doskonałym wyrazem niebieskości*. Tak naprawdę poszukiwania odpowiedniego pigmentu były wynikiem rocznych eksperymentów Kleina i Edwarda Adama – detalisty chemikaliów i materiałów artystycznych.

[14] J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 267.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Proces produkcyjny koloru IKB opracował Edward Adam, który potrafił produkować tę syntezę ultramaryny taniej i w większych ilościach niż inni ówcześni dostawcy. W 1960 roku Klein, jako pierwszy w historii artysta, uzyskał patent na opracowany przez siebie kolor, chociaż – według niektórych źródeł – początkowo podał nieprawidłowy opis patentowy[15].

Dla Kleina uzyskany efekt IKB był czymś więcej niż tylko efektem kolorystycznym. Używanie ultramaryny było dla niego wyrazem powszechnego poczucia przestrzeni. W folderze, zawierającym jego program artystyczny możemy przeczytać: *Wydostałem się na przestrzeń jednobarwną, na wszystko, na niezmierzoną wrażliwość malarską. Ale wydostałem się – nie pozostając zamkniętym w swojej osobie, nie.* […] *Jestem nie tylko posiadaczem Błękitu, jak można by dziś przypuszczać, ja jestem posiadaczem Koloru, gdyż to on ustawia terminologię legalnych działań w przestrzeni*"[16].

Rok 1957 był punktem zwrotnym w karierze Kleina. Wystawa pt. „Proklamacja Niebieskiej Epoki" w mediolańskiej Galerii Appolinare rozpoczyna okres błękitny w twórczości artysty. W krótkim czasie artysta postanowił wykonać jedenaście niebieskich monochromatycznych obrazów o identycznym formacie, tą samą techniką, jednak podając różną cenę za poszczególne *kawałki niebieskiej materii*. Było to dość ryzykowne przedsięwzięcie, zważywszy, że była to pierwsza wystawa prac wykonanych przy użyciu jednego koloru, w dodatku w galerii poza Francją. Mediolańska ekspozycja okazała się jednak sukcesem. Klein został znakomicie przyjęty przez włoską publiczność. Wielu widzów pragnęło zakupić poszczególne obrazy, które w rzeczywistości, poza ceną, nie różniły się od siebie niczym. Jednym z kupców okazał się włoski rzeźbiarz Lucio Fontana, który pozostał z Kleinem w przyjaźni do końca życia. Także włoski malarz Pierro Manzoni, był pod wpływem *niebieskiego wydarzenia* Kleina[17]. Pokaz prac Kleina w Mediolanie niewątpliwie zmienił w wielu środowiskach dotychczasowe spojrzenie na sztukę.

Symbolika błękitu stała się jeszcze bardziej istotna dla artysty, gdy eksploatacja błękitnej barwy doprowadziła francuskiego malarza do odkrycia pustki, która z kolei stała się głównym motywem jego twórczości. Już wtedy można było zauważyć, że sala wystawowa była dla francuskiego artysty miejscem egocentrycznych ćwiczeń duchowych, modelowania wyobraźni widza,

[15] Za: Y. Klein [w:] *Yves Klein 1983*, katalog wystawy Centre Georges Pompidou, Paris s. 194.

[16] Y. Klein, *Le Dépassement de la problematique del'art. Montbliart (Belgique)*, b.d. i m.w., s. 31.

[17] Za: H. Weitermeier, op.cit., s. 9.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

aż do takiego momentu, w którym widz sam uzna, że w pustej sali wystawowej, pozbawionej eksponatów, istnieje *strefa niematerialnej wrażliwości malarskiej*. Zabieg ten najwyraźniej obrazuje wystawa z 1958 roku w galerii Iris Clert w Paryżu, podczas której w całkowicie odmalowanym przez siebie na biało wnętrzu artysta skłaniał widzów do takiego pobudzenia wyobraźni, która pozwoli im wyobrazić sobie, że zanurzają się w całkowicie zdematerializowanej niebieskiej barwie.

To właśnie w odmalowanej własnoręcznie galerii miała miejsce słynna „Wystawa Pustki", skoncentrowana na białej, pustej przestrzeni galerii, w której artysta sprzedawał również coś, co określał jako *sferę niematerialnej wrażliwości malarskiej*, za którą płacono mu płatkami złota, które potem wrzucał do Sekwany. Sztukę traktował wówczas jako aspekt zachowania – być artystą, znaczyło dla niego dużo więcej, niż tworzyć dzieła sztuki. Jego metafizyczne refleksje, podobne do myśli japońskich mistrzów zen, uznawały za niezwykle istotne zarówno to, co tworzył, jak i to, co mówił[18].

Ponadto podczas wystawy w Iris Clert, wieczorem w samym sercu Paryża na Saint-Germain-des-Pres, Klein wypuścił tysiąc niebieskich balonów, uznając je za aerostatyczne rzeźby na tle niebieskiego nocnego nieba. Pokaz ten był nowatorskim, symbolicznym połączeniem Ziemi i Nieba, do którego artysta konsekwentnie dążył w swoich realizacjach.

Niebieskie monochromy zostały pokazane w Paryżu, Düsseldorfie i Londynie. Reakcja publiczności była przeróżna. Obrazy Kleina wywoływały skrajne reakcje: od zgorszenia i pogardy po mistyfikację, podziw i pełen entuzjazm. Artysta doprowadził tym samym współczynnik koloru w sztuce do poziomu absolutnego.

W 1958 roku powstały słynne *Antropometrie*. Termin wprowadził i rozpowszechnił Paul Restany w 1960 roku, jednak pierwsze realizacje powstały dwa lata wcześniej. *Antropometrie* Kleina to obrazy tworzone przez nagie kobiety, które pokrywały swoje ciała barwą IKB. W ten sposób stając się przedłużeniem pędzla artysty, pozostawiły odciski swych ciał na płótnach rozpostartych na ścianach lub podłodze. W ciałach modelek najbardziej interesowały artystę uda i tułów. Ręce, ramiona i głowa były nieważne, ponieważ odpowiadają za myślenie. Kleina fascynowały te procesy, na które człowiek nie ma świadomego wpływu: trawienie, bicie serca, oddychanie. Artysta czcił zdrowie, przyjmując jednocześnie postawę chrześcijanina, który wierzy we

[18] T. Richardson, N. Stangos, *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 376.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wskrzeszenie ciała. Większość *Antropometrii* Kleina została wykonana publicznie w towarzystwie orkiestry. Dlatego wielu badaczy sztuki współczesnej uznaje Kleina za prekursora akcji zaliczanych dziś do sztuki *performance*.

Artysta poprzez posługiwanie się *żywymi pędzlami* w postaci niebieskiej skóry modelek pragnął zerwać z psychologicznym kontekstem samego procesu twórczego. W ten sposób chciał niejako poczuć czynność malowania sensualnie – aż po każdy szczegół faktury, a samą kreację pragnął utożsamić ze *sterowaniem*[19].

Yves Klein bardzo często posługiwał się określeniem *nieśmiertelności*, któremu nadawał różne znaczenie. Mimo że w wielu swoich wystąpieniach wykazywał się nowatorskim i jakże ekscentrycznym jak na owe czasy temperamentem, to nie poddał się narastającej wówczas modzie urządzania happeningów. Jego artystyczne poszukiwania wykluczały bowiem pozorowanie przypadków, apoteozę potocznych zdarzeń i potocznych przedmiotów, a także dopuszczanie innych do czynnego działania[20]. Pragnienie, aby jego obrazy były *popiołami jego sztuki*, dotyczyło zarówno monochromów, *Antropometrii,* jak i odlewów gipsowych z rzeźb antycznych, które potem pokrywał charakterystycznym kolorem IKB.

Błękit, podobnie jak inne barwy, posiada wiele znaczeń symbolicznych. Jest uznawany za najgłębszy z kolorów, rozpływający się w nieskończoności horyzontu. Jako barwa najczystsza i najzimniejsza zarazem staje się najbardziej odrealnioną ze wszystkich barw. Yves Klein w swoich artystycznych poszukiwaniach wykorzystał owo odrealnienie, przypominając stanowisko Kandinskyego, który pisał o błękicie, że *Wiąże człowieka z nieskończonością i wyzwala w nim potrzebę czystości i pragnienie ponadnaturalnego*[21]. „Nieskończoność" Kandinskyego i nieśmiertelność Kleina wydają się w tym wypadku korespondować ze sobą dzięki błękitnej barwie, która stała się nie tylko sposobem wypowiedzi artystycznej Kleina, ale także kluczem poznania prawdziwego sensu wszechświata.

---

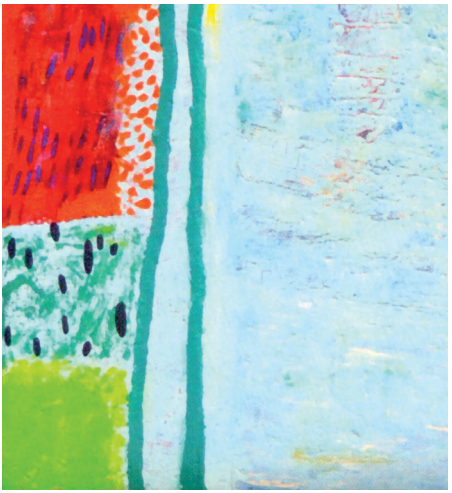
[19] Za Y. Klein, *Le Dépassement*…, s. 8.

[20] Czynne działanie z udziałem widza jest charakterystyczną cechą happeningu, za: T. Pawłowski, *Happening,* Warszawa 1988, s. 54.

[21] W. Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, New York 2001, s. 122.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W TEATRZE I W FILMIE



Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Małgorzata Mieszek

Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy — o „jednobarwności" w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów

Pijarzy zostali sprowadzeni do Polski za sprawą króla Władysława IV w 1642 roku. Osiedli się początkowo w Warszawie, gdzie piętnaście lat później otworzyli szkołę. Od 1642 roku jednym z elementów programu kształcenia młodzieży stał się też teatr szkolny.

O występach scenicznych w szkołach pijarskich zaświadczają dziś w zasadzie wyłącznie drukowane bądź rękopiśmienne sumariusze[1]. Materiał źródłowy jest przy tym rozproszony i w porównaniu chociażby ze sztukami z kolegiów jezuickich – bardzo skromny. Podstawę materiałową stanowią tu więc drukowane programy sztuk z kolegium warszawskiego z okresu poprzedzającego wystąpienie Stanisława Konarskiego w 1744 roku[2].

Przy pierwszej, pobieżnej lekturze sumariuszy, uderza prawie zupełny brak informacji o kolorach. Programy z reguły nie precyzują, jak wyglądają postaci dramatów, nie wskazują barwnych elementów scenograficznych itp.

[1] W. Hahn, *Pijarski teatr szkolny w Polsce (zarys)*, „Nasza Przeszłość" 1962, t. 15, s. 199–200; J. Taraszkiewicz, *Pijarski teatr szkolny w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w latach 1658–1740*, [w:] *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulska, Gdańsk 2003, s. 34–39; W. Korotaj, *Wstęp*, [w:] *Dramat staropolski od początku do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 2, cz. 2, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1978, s. VIII).

[2] W pracy wykorzystałam m.in. mikrofilmy ze zbiorów IBL w Warszawie (sygn. 1759/II, 1759/II, 1649/III) oraz opisy z bibliografii *Dramat staropolski*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

A przecież wiadomo skądinąd, że pijarskim przedstawieniom teatralnym towarzyszyła najczęściej bogata oprawa. Konsekwencją rzadszego organizowania występów musiało być, jak zauważył Roman Pelczar, lepsze przygotowanie i większy stopień artyzmu przedstawień[3]. Tym bardziej dziwi więc dominująca „bezbarwność" lub, żeby może lepiej to ująć – „bezkolorowość" w pijarskich programach teatralnych. Zewnętrzna „widowiskowość" nie ujawnia się na płaszczyźnie kolorystycznej. W przejrzanym zbiorze kilkudziesięciu warszawskich sumariuszy z okresu 56 lat tylko w 33 programach znalazły się jakiekolwiek wzmianki o barwach.

Kolorem najczęściej występującym w pijarskich programach teatralnych jest złoty. Kilkakrotnie pojawia się też srebrny, „różany" oraz biały. Określoną barwę konotują też rzeczowniki „purpura" czy „krew". Trzykrotnie wspomina się o przejściu od barwy ciemnej do jasnej. Znaczenia poszczególnych kolorów wynikają przy tym z kontekstu, w jakim zostały użyte.

W kilku sztukach barwa odnosi się do materiału, z jakiego dana rzecz została wykonana. Nazwa koloru nie posiada wówczas przenośnych znaczeń. Tego typu sytuacje dotyczą w większości barwy srebrnej. Taki kolor miała zazwyczaj broń używana na scenie przez uczniów aktorów. Przykładowo, w akcie drugim moralitetu *Acies Fortitudinis et Voluptatis* (wyst. 1 XII 1695 oraz 2 III 1696) upersonifikowany Rzym, jak napisano, *między konsulów srebrnemi toporami stojąc z Annibalem się wadzi*. Natomiast w sztuce *Status inter ruinas* (wyst. 19 II 1705), autorstwa Alojzego od Matki Boga (Aloysius a Matre Dei), Persja znalazła się *między srebrnemi Dariusza kopiami*. Z kolei w moralitecie *Amor dolorum triumphator in Christo passo* (wyst. 7 IV 1727) ukazano upersonifikowaną Miłość Boską, która jedzie na srebrnym wozie.

W podobnej funkcji pojawił się w sumariuszach kilkakrotnie kolor złoty. W udramatyzowanym panegiryku ku czci biskupa Kazimierza Jana Opalińskiego (*Sacrum mercimonium*, wyst. 31 III 1680) Fortuna otrzymuje od Geniusza, księdza Stefana Wierzbowskiego, biskupa poznańskiego, kamień z pierścienia, który następnie każe *w złotą folgę*[4] *wprawować*. Jest to wyraźna aluzja do insygniów nowego purpuraty. W sztuce Jana Damascena Kalińskiego, *Prodigium virtuti heroicae Alexander Magnus* (1689) tytułowy bohater kończy swą wędrówkę, gdy widzi złote łoże Słońca (*Hic aurea solis, sibi venerationem reddentis*, […]*rnit incunabula et Aurea Tempora in applausum ru-*

[3] R. Pelczar, *Teatr pijarski na Rusi Czerwonej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość" 1998, t. 90, s. 97.

[4] W *Słowniku* S.B. Lindego można znaleźć następującą definicję: 'folga pod kamień drogi, przeźroczysty, zapał' (S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Lwów 1854, s. 661).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

entia, contemplator). W widowisku alegoryczno-panegirycznym *Alcides, Thebarum volumen* (wyst. 21 II 1683) kolor złoty został wybrany ze względu na adresata sztuki. Pokazano w nim dzieje młodego Herkulesa, który był alegorią królewicza Jakuba Sobieskiego[5]. Jak czytamy w antyprolgu, *Nadzieja Publiczna między tarczami herbowymi królewicza Jakuba pisze złotymi literami imię Alcidesa*[6]. Następnie zaś młodzież przekształca imię mitycznego herosa w imię młodego królewicza. Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Juana Cirlota, że *wszystko, co złote bądź ze złota sporządzone, pragnie przekazać* […] *wyższość własnej funkcji użytkowej*[7]. Kolor złoty, oznaka wyższości i wielkości został więc użyty zgodnie z panegirycznym charakterem przedstawienia. W podobnym kontekście barwa ta pojawiła się antyprologu sztuki *Acies Fortitudinis et Voluptatis*. Część wstępna przedstawienia ukazywała Orły, które znosiły z nieba trzy złote korony. Następnie zaś na scenę wychodziło Oczekiwanie Europy, które *złote* […] *z nieba zniesione korony, dla najjaśniejszych chowa królewiczów* (Sobieskich – przyp. M.M.).

W innej sztuce wychwalającej triumfatora spod Wiednia (*Ioannes III, felicitate secundus*, 6 II 1695) przedstawiono *obrazy monarchów polskich na złotych kolumnach wystawione*. Gest wywyższenia królów został wzmocniony dzięki kolorowi monumentów[8]. Natomiast w epilogu sztuki pokazano w symboliczny sposób tryumf zwycięzcy spod Wiednia. Upersonifikowana Nieśmiertelność, będąca nieprzypadkowo „na złotym majestacie", rzuca pod nogi Sobieskiemu „Geniusze Kawalerów Rzymskich na ołtarzach stojące". Król, jak zauważył Jan Okoń, został w efekcie wyniesiony „ponad wszystkich władców polskich i ponad dawnych bohaterów"[9]. Kolor złoty pojawił

[5] Jak zauważył Tadeusz Bieńkowski, przyrównanie Sobieskiego do Herkulesa odpowiadało ówczesnym nadziejom dworu i planom dynastycznym (T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studia z dziejów kultury staropolskiej*, Wrocław 1967, s. 70; por. też W. Roszkowska, *Oława królewiczów Sobieskich*, Wrocław 1968, s. 28–41; J. Okoń, *Odsiecz wiedeńska Jana III w staropolskim teatrze szkolnym*, „Pamiętnik Teatralny" 1984, z. 1–2, s. 106).

[6] W antyprologu z widowiska Jana Damascena Kalińskiego, *Prodigium virtuti heroicae Alexander Magnus* (1689), w podobny sposób uczczono królewicza Aleksandra. Wróżby zapalają ogniste litery i składają anagram na cześć Aleksandra Sobieskiego (*Sub hoc tuta requiescit „Polonia"; futura nihilominus de sua securitate et suis principibus volvit in quibus Auspicia desuper volantia ex nomine serenissimi principis Alexandri anagrammaticis ignibus accensis, anxiam erudiunt*).

[7] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 477.

[8] W prologu omawianej sztuki bogowie szkolni radzą *za złotymi gankami*.

[9] J. Okoń, op.cit., s. 110. Warto przywołać jeszcze jedną sztukę ku czci Jana III Sobieskiego, w której kolor perłowy oznaczał drogocenny materiał. W Antyprologu udramatyzowanego panegiryku *Divus Augustus, orbis totius pacificator, Ioanni III*, (2 III 1685) czytamy: *Woda*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

się też w sztuce Klaudiusza Krasnodębskiego, *Victima regni coronata* (7 VII 1718), gdzie pochwały na cześć gości zaproszonych na przedstawienie wygłaszali uczniowie oratorzy będący *w złotych katedrach*. Podobny motyw powtórzył się w widowisku alegoryczno-panegirycznym *Theatrum Polone gloriae Ioanni Jabłonowski* (wyst. 12 i 19 I 1694 r.). W akcie drugim „Merkuryjusz polski" otoczony 12 złotymi kolumnami rozdzielał Oratorom złote „katedry", z których oni następnie *polskim stylem mówią*. Barwa złota, tym razem związana kruszcem, pojawiła się również w akcie piątym omawianej sztuki. Żelisław, który stracił w bitwie z Morawianami rękę, swą odciętą kończynę *pod nogi Bolesławowi* (Krzywoustemu – przyp. M.M.) *ściele*. Wyrazem docenienia męstwa żołnierza był gest króla, który *przez kanclerza złotą* (rękę – przyp. M.M.) *mu oddaje*. Na podstawie omówionych programów widać wyraźnie, że kolory szlachetnych materiałów (przede wszystkim złota) towarzyszyły albo postaciom godnym, zacnym, albo też adresatom sztuk obecnym na przedstawieniach. Kolor pełnił więc funkcję uwznioślającą oraz wpisywał się w panegiryczny charakter widowisk.

W niektórych analizowanych sztukach kolor niósł jednak znaczenie dodatkowe. Co ciekawe, kilka sumariuszy wyraźnie zaznaczyło, w jaki sposób należy odczytywać użycie danej barwy. Przykładowo, w widowisku panegiryczno-historycznym *Bicollis Parnassus, Bellonae et Palladi sacer* (1675) Filip Macedoński walczy w obronie swego państwa srebrnymi włóczniami. Kolor nazywał materiał, z jakiego wykonano broń, ale w sumariuszu zaznaczono również, że użycie oręża właśnie takiej barwy miało zapewnić bohaterowi zwycięstwo. Natomiast w kończącym przedstawienie akcie 5, *Pallada i Bellona pokazują świat otoczony złotym wieńcem i napisem*, tzn. symbolicznie obejmują świat w posiadanie. Motyw związywania lub spajania czegoś za pomocą np. złotych sznurów powtórzył się zresztą w kilku innych przedstawieniach. Za każdym razem oznaczał przy tym coś innego, np. przyjaźń (w sztuce *Minor Alexander per virtutes sublimatus*, wystawionej w 1679 roku, serca dwójki bohaterów związane zostały *złotym włóknem*), niewolę (w *Archetypum sanctitatis, Christum patientem*, sztuce wystawionej 22 III 1723 roku, Pieszczoty rzucają na św. Tomasza z Akwinu złote łańcuchy), czy też marność rzeczy doczesnych (w *Corona Henrici regis Daniae*, wystawionej w 1731 roku, król duński Henryk widzi w śnie króla Dariusza spętanego złotymi łańcuchami i przekonany o zwodniczości władzy ziemskiej wybiera życie pustel-

posyła swoich Trytonów, którzy na koniach morskich pojeżdżając tarczę królewską z perłowej macice wyrobioną wynoszą.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nicze)[10]. W jednym przedstawieniu posłużono się również „złotym kluczem" symbolizującym zaufanie (*Antiperistases humanae felicitatis*, wyst. w VII? 1728 roku), w innym złotą kulą, mającą stanowić metaforę nieskończoności (*Archetypum sanctitatis, Christum patientem*, wystawiona 22 III 1723 roku).

Przykłady programów teatralnych, w których znaczenie danej barwy było objaśniane wprost, są jednak nieliczne. Znacznie częściej w sumariuszach pada nazwa koloru bez dodatkowych wskazówek. Co prawda, w kilku sztukach brak objaśnień interpretacyjnych nie nastręcza dzisiejszemu czytelnikowi trudności. Są to przypadki, gdy dawniejsza symbolika koloru jest tożsama z dzisiejszą. Biel wywieszonej chorągwi stanowi więc sygnał kapitulacji (*Sacrum mercimonium*), a purpura odnosi się do osób wysoko urodzonych, symbolizuje dostojeństwo, moc, bogactwo, luksus i prestiż[11]. Ten ostatni kolor[12] pojawił się zresztą dwukrotnie i za każdym razem niósł dodatkowe znaczenia. Zatem gest Fortuny, która *między wspaniałemi honorów ozdobami z ludźmi różnego stanu igrzysko czyni, którym purpury w siermięgi zamienia,* oznaczał ludzką degradację i upadek. Fortuna ujawniała swoją władzę nie tylko nad ludźmi, ale i nad rzeczami materialnymi, ukazując też nietrwałość innych dóbr doczesnych – np. władzy. Obraz ten zresztą podporządkowany został naczelnej idei sztuki, ukazującej, że tylko cnota jest skutecznym orężem w walce ze zmiennym i kapryśnym Losem (*Fortuna plurimis inconstanter soli virtuti*, wyst. 7 II 1697 roku)[13]. W innym przedstawieniu purpurowe sukno posłużyło bohaterowi, rzymskiemu cesarzowi Trajanowi, do opatrzenia ran swych żołnierzy (*Adulta in fasce facia Ioanni Małachowski*, wyst. ok. 24 VI 1676). Gest podarcia drogocennego materiału oznaczał docenienie ich

[10] W kilku innych sztukach również pojawiał się motyw złotych łańcuchów. Na scenie warszawskiej pokazano przykładowo Tymoteusza wraz z Fortuną wyławiających z morza złoty łańcuch *na piersi jaśnie wielmożnego J. M. ks. koadiutora*, Godność skrępowaną złotymi łańcuchami, która *utyskuje na ambicyją, której na obłów pada* (*Sacrum mercimonium*; wyst. 31 III 1680) oraz Męstwo królewskie podtrzymujące złote łańcuchy (*Lotarius, hoc nomine primus imperator*, wyst. 1721).

[11] A. Szymańska, *Antyczne i współczesne poglądy na temat zjawisk barwy: barwy sakralne i ich symbolika*, „Roczniki Naukowe. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Angelusa Silesiusa w Wałbrzychu" 2005, nr 7, s. 79–80.

[12] Warto dla porządku wspomnieć, że rzeczownik „purpura" odnosił się początkowo do materiału. Dopiero od XVII wieku rozumiano purpurę jako kolor. W zależności jednak od kultury, środowiska barwa purpurowa oznaczała tkaniny czerwone, błękitne lub granatowe (J. Gage, *Kolor i kultura: teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman. Kraków 2008, s. 80). Słownik Lindego w definicji „purpury" podaje jedynie, że jest to *szarłatny kolor lub sukno szarłatnego koloru* (S.B. Linde, op.cit., t. 4, Lwów 1858, s. 723).

[13] W tej samej sztuce pojawił się też obraz Krezusa, który *w złotym domu* […] *na stos idzie*. Scena z mitologicznym bogaczem uzmysławiała kruchość rzeczy materialnych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

dzielności i poświęcenia, ale też pokazywał, że bohater przedkłada potrzeby swoich poddanych ponad wartości materialne. Podobną symbolikę posiadał obraz ze sztuki Klaudiusza Krasnodębskiego, *Triumphatrix orbis* (wyst. 5 II 1718), w którym upersonifikowana Afryka ocierała krew z tarcz i krwawy pot z czół żołnierzy, a następnie opatrywała ich rany złotymi bandażami. Chwyt kontrastu uwypuklał więc poświęcenie dla wojowników przewyższające wartością drogocenny kruszec.

Trudności interpretacyjnych nie sprawiają też dziś sztuki, w których kolor pojawia się w kontekście mitologicznym. W trzech przedstawieniach powtórzył się motyw złotego jabłka, znanego z mitu o sądzie Parysa. Opowieść mitologiczna każdorazowo dostosowana była do charakteru przedstawienia. Pijarskie postaci sceniczne, inaczej niż Parys, nie oddawały jabłka Wenus-miłości. W sztuce o św. Józefie Kalasantym, Parys-Józef podarował jabłko Palladzie – bogini mądrości (1668 r.)[14]. W moralitecie historycznym *Puer adultus, Alexander Magnus* (1675) tytułowy bohater powierzył cenny owoc upersonifikowanej Sławie. Natomiast w sztuce *Alcides, Thebarum volumen* Herkules oddał jabłko Geniuszowi Jakuba Sobieskiego. W tym przypadku obdarowanie postaci *alter ego* młodego królewicza wynikało z panegirycznego charakteru widowiska. Geniusz ów oprócz złotego jabłka otrzymywał zresztą jeszcze inny drogocenny mityczny przedmiot – złote runo[15].

W kontekście mitologicznym kolor pojawił się również w dramacie o wojnie domowej z czasów Marka Antoniusza (*Pax Romana irrigui Sreniavae Georgii Lubomirski*, wyst. w 1712 roku). W panegirycznym antyprologu Orzeł ukoronował mitrą Geniusza Księcia, Grzegorza Lubomirskiego – adresata sztuki, a następnie Jowisz spuścił złoty deszcz na Śreniawę, herb dostojnika. Na podstawie lakonicznej zapiski w sumariuszu trudno dziś oczywiście powiedzieć coś na temat rozwiązań inscenizacyjnych zastosowanych w antyprologu. Nie wiadomo, w jakiej formie widzowie oglądali ów „złoty deszcz". Czy posłużono się jakimś proszkiem w kolorze złota, drobnymi klejnotami, czy może tylko umownie zasygnalizowano ową czynność, trudno dziś jednoznacznie orzec. Ozłocenie herbu Lubomirskiego to, podobnie jak we wcześniejszych przykładach użycia koloru złotego w funkcji panegirycznej, sposób na podniesienie rangi adresata sztuki i jego rodu. Jednak gest Jowisza był dla publiczności czytelną aluzją do mitu o Danae. Złoty kolor posiadał-

[14] T. Bieńkowski, op.cit., s. 71–72.

[15] Jak zauważył J.E. Cirlot, *baranek jest symbolem niewinności, złoto zaś – najwyższego stopnia uduchowienia i uwielbienia, złote runo oznacza* […] *najwyższą moc duchową osiąganą poprzez czystość duszy* (J.E. Cirlot, op.cit., s. 477).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

by więc w tym przypadku dodatkowe znaczenie. Deszcz ów ubogacał ród Lubomirskich, ale, co chyba ważniejsze, wskazywał, że rodzina adresata sztuki została „naznaczona" za sprawą boskiej ingerencji. Być może złoty deszcz, „zapładniający" godło Lubomirskich, oznaczał również, że członkowie rodu podobni są (lub będą) do syna Danae – herosa Perseusza.

Motyw złotego deszczu powiązany ściśle z herbami dostojników powtórzył się jeszcze w innej sztuce (*Libertas aurea, regio-fundatoriis Vladislai IV gratiis coronata*, wyst. 22 I 1722 roku). Podobnie jak w poprzednim widowisku został on podporządkowany funkcji panegirycznej. Chodziło mianowicie o uczczenie zmarłych duchownych: prymasa Krzysztofa Szembeka i biskupa płockiego Andrzeja Chryzostoma Załuskiego. Złoty deszcz sprawił, że na nowo wyrosły róże (element herbu Szembeków), wśród których mógł odtąd paść się baranek Załuskich (element z herb Junosza).

Znaczenia kolorów w pozostałych sztukach pijarskich nie są już tak jednoznaczne. Interpretacja jest utrudniona, a dzisiejszy czytelnik programów teatralnych naraża się na niebezpieczeństwo błędnego odczytania symboliki barw[16]. Warto przywołać tu choćby jeden, nasuwający wątpliwości, obraz sceniczny. W sztuce o dziejach cesarza Lotariusza (Idzi Madziejski, *Lotarius, hoc nomine primus imperator*, wyst. w 1721 roku) pojawiła się upersonifikowana Fortuna trzymająca złotą kulę. Trudno jednoznacznie orzec, czy atrybut ów symbolizował świat, monarchię, czy może, jak w nieco późniejszej sztuce, nieskończoność.

Podobne wątpliwości budzą też występujące w wielu sztukach pijarskich postaci alegoryczne, których „imię" składa się z rzeczownika oraz epitetu będącego nazwą koloru. Wszystkie te persony oznaczały pojęcia abstrakcyjne i były statycznymi znakami lub figurami. Alegorią, która pojawiała się najczęściej (aż pięciokrotnie) były Złote Godziny[17]. Dwukrotnie wystąpiły postaci Złotej Wolności[18] i Złotych Czasów[19], jeden raz osoba określona jako Różowy

[16] Trafna wydaje się tu uwaga Johna Gage'a, który w związku z niejasnościami terminologii kolorystycznej, zauważył, że *stanowi* [to] *prawdziwy problem dla dzisiejszego czytelnika tekstów historycznych, nie mniejszy niż dla ludzi posługujących się współcześnie różnymi językami* (J. Gage, op.cit., s. 79).

[17] Były to sztuki: *Theatrum Polone gloriae Ioanni Jabłonowski*; *Ioannes III, felicitate secundus*…; *Acies Fortitudinis et Voluptatis*; [Paulinus a s. Andreae], *Vindex patriae suae Georgius Castriotus, Albaniae rex*…; [Klaudiusz Krasnodębski], *Victima regni coronata in Boleslao Kryvousto*…

[18] Postaci te pojawiły się w przedstawieniach: *Theatra felicitatis*…; *Libertas aurea, regio-fundatoriis Vladislai IV gratiis coronata*.

[19] Alegorie te wystąpiły w widowiskach: *Theatra felicitatis*…; [Paulinus a s. Andreae], *Vindex patriae suae Georgius Castriotus, Albaniae rex*…

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Czas[20]. Mimo rozmaitych nazw wszystkie te postaci pojawiały się w kontekście czasu pokoju, rozumianego również jako pokój wewnętrzny bohaterów. Alegorie te przynosiły wytchnienie po trudach walki, czuwały nad spokojem innych, koiły dusze słodkimi pieśniami. Tylko w widowisku *Theatra felicitatis* (19 II 1694 rok) postaci alegoryczne zostały podporządkowane funkcji panegirycznej. Złote Czasy i Złota Wolność składały życzenia królowi. Warto przypomnieć, że postaci alegoryczne występowały bardzo często w dawnych teatrach szkolnych. Dramaturdzy posługiwali się nimi, gdyż pozwalało to w praktyce zastąpić epicką charakterystykę większej liczby bohaterów, a także ograniczyć liczbę wykonawców. Alegoria upraszczała rzeczywistość i ułatwiała prezentację sceniczną[21]. Trudno dziś stwierdzić, czy wygląd person alegorycznych z omawianych sztuk pijarskich odpowiadał ich nazwom. Nie wiadomo, czy elementy ich stroju lub posiadane atrybuty były koloru złotego czy różowego. W dawnych teatrach szkolnych wskazówki dotyczące kostiumów postaci alegorycznych czerpano m.in. z traktatu Cesarego Ripy *Ikonologia*. Autor opisał w nim, jak należy przedstawiać pojęcia abstrakcyjne. Nie zajął się jednak w ogóle kolorem jako elementem estetyki. Również siedemnastowieczni teoretycy malarstwa przypisywali barwom rolę służebną. Najważniejszą funkcję w procesie percepcji dzieła sztuki pełnił bowiem intelekt[22]. Uwagi teoretyków malarstwa można z powodzeniem odnieść do praktyki, jaką stosowano w teatrze pijarskim wobec postaci alegorycznych. Persony te były bowiem częścią żywych obrazów scenicznych, w których akcja, zewnętrzne „dzianie się" schodziły na dalszy plan. Chodziło raczej o to, by widzowie rozszyfrowali ukryte sensy. Publiczność identyfikowała postaci alegoryczne nie tyle dzięki elementom kolorystycznym, ile raczej dzięki atrybutom czy rekwizytom. Aktor w kostiumie sugerował widzom, jeszcze przed wygłoszeniem kwestii, niektóre cechy postaci, jaką odgrywał[23]. Zmysłowość i emocjonalność ustępowały więc czynnikowi racjonalnemu.

Inną występującą w analizowanych sztukach barwą była czerwień. We wszystkich przypadkach kolor ów wiązał się z krwią. Czerwieni krwi już od czasów prehistorycznych przypisywano funkcję magiczną. Była ona ozna-

[20] Różowy Czas to jeden z bohaterów sztuki *Amor dolorum triumphator in Christo passo*, 7 IV 1727.

[21] A. Kruczyński, *W teatrach jezuickich*, [w:] J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 470.

[22] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 291, 294.

[23] B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki – dekoracje – kostiumy*, Warszawa 1971, s. 187.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ką życia, sił witalnych, siły i przewagi[24]. W trzech sztukach pijarskich wykorzystano właśnie tę symbolikę barwy czerwonej. Gdy bowiem Mars Turecki zrasza swój miecz polską krwią, to w sposób przenośny zyskuje przewagę w walce z Rzecząpospolitą. W konsekwencji bóg wojny, również dzięki przychylności Fortuny, odbiera Polsce Podole (*Expeditio pro Patria Hieronymi Augustini Lubomirski*, wystawiona w 1679 roku). W kolejnej sztuce zakrwawione miecze, tarcze, serca i krew ludzka są ofiarą, jaką Hannibal i Hamilkar składają na ołtarzu Marsa (K. Krasnodębski, *Triumphatrix orbis*, 5 II 1718 roku). Czerwień krwi oznacza tu więc męstwo wojowników kartagińskich, pokazuje ich moc oraz skuteczność w pokonywaniu przeciwników. Barwa czerwona powiązana z witalnością, ale też rozumiana jako początek czasu wojennego[25] wystąpiła w tragedii łacińskiej *Salus in veneno…* (wystawionej 10 I 1685 roku). Ukazano w niej upersonifikowaną Wojnę, która wycina róże Kampanii. Na ich miejsce sieje żelazne nasiona, a następnie podlewa je krwawym deszczem.

Tylko w jednej spośród analizowanych sztuk czerwień krwi jest zaprzeczeniem siły i witalności. W akcie pierwszym z dramatu o dziejach monarchy Gallów Karolomana (*Lux Inter umbras…*, przed 5 III 1686) ukazano ucztę królewską. Jeden z gości przebija sobie rękę, wlewa krew do kielicha[26], wypija ją, a następnie umiera. Biesiadnik, który w tym moralizatorskim dramacie jest symbolem marności świata, ponosi klęskę. Motywy przebitej dłoni, kielicha i wypijania z niego krwi nasuwają dodatkowo wyraźnie skojarzenia z Ostatnią Wieczerzą i męka Chrystusa. Gest biesiadnika byłby zatem bluźnierstwem, za które musiał on ponieść dotkliwą karę.

Zalecenia wydawane przez przełożonych dawnych szkół wyraźnie nakazywały, aby w teatrach unikać drastycznych scen. Chodziło bowiem o to, by nie urazić widzów. O ile prawdopodobne jest, że aktorzy ze szkoły pijarskiej posługiwali się rekwizytami pomalowanymi na kolor czerwony imitujący krew (np. miecze, tarcze), o tyle już trudniej sobie wyobrazić odegranie w sposób realistyczny sceny z dramatu *Fortuna bellorum in Annibale fugato*

---

[24] R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1990, s. 9–10.

[25] Podobną wymowę miał gest Marsa ze sztuki Klaudiusza Krasnodębskiego, *Triumphatrix orbis*. Bóg wojny kosi *złote żniwo* i wyznacza plac *do uszykowania wojska*. Złota barwa zboża symbolizowałaby więc w tym przypadku czas pokoju.

[26] Barbara Król-Kaczorowska przypomniała, że w dawnym teatrze polskim już od czasów średniowiecza często rozgniatano na scenie pęcherze z farbą imitującą krew. Być może i w tym przypadku posłużono się podobnym zabiegiem inscenizacyjnym (B. Król-Kaczorowska, op.cit., s. 94).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

(wyst. 1708). Według sumariusza scytyjska królowa Tomyris zanurzała odciętą głowę przeciwnika w kadzi wypełnionej krwią. Wypowiadała przy tym słowa: „Pij krew, której pragnąłeś". Naturalistyczne odegranie tak drastycznej sceny w teatrze szkolnym jest raczej mało prawdopodobne. Teatr ów miał wychowywać młodzież i odciągnąć ją od rozrywek niegodnych. Warto zauważyć, że aktor odgrywający rolę scytyjskiej królowej dokładnie opisywał wykonywaną czynność. Na podstawie wypowiadanych słów widz mógł domyśleć się, co znajduje się w kadzi, ale inscenizatorzy unikali w sztuce drastycznego realizmu.

Ciekawy pod względem inscenizacyjnym był też efekt wykorzystany w sztuce o dziejach cesarza Lotariusza. Bohater, którego męczyły wyrzuty sumienia z powodu uwięzienia własnego ojca, nie mógł odzyskać spokoju ducha nawet w sielskiej scenerii ogrodu. Gdy bowiem zerwał kwiat, popłynęła z niego krew. Kolor czerwony był więc w tym przypadku przypomnieniem o dokonanych występkach i grzechach cesarza.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o dwóch barwach: bieli i czerni. Symbolika tych kolorów w omawianych sztukach nie odbiegała od częstego w tradycji chrześcijańskiej biegunowego ujęcia jasności (światła) i ciemności (cienia) oraz przypisywania im wartości pozytywnej bądź negatywnej[27]. W pijarskich widowiskach biel łączyła się w z dobrem, czerń ze złem. W udramatyzowanym panegiryku *Księżyc w przezacnym domu Sieniawskich odnowiony* (wystawiona w 1677 roku) Astrea, jak przekazał program, *Księżyc i Gwiazdę na Polski horyzont w domy* […] *panów Sieniawskich sprowadza*[28]. Świetlistość ciał niebieskich zostaje zakłócona przez Fata, które doprowadzają do zaćmienia Księżyca (*Fata po ziemskich najazdach i na niebo się ośmieliwszy ćmić się Księżycowi każą*)[29]. Ponieważ złe siły widzą bezzasadność własnego czynu (po śmierci Sieniawskich ich Księżyc nie zgaśnie, lecz będzie świecił w następcach), dlatego, zwyciężone przez Cnoty i Nieśmiertelność, oddają hołd herbowemu Księżycowi[30].

---

[27] J.E. Cirlot, op.cit., s. 184, 186.

[28] Herb Sieniawa przedstawia księżyc i gwiazdę na niebieskim tle.

[29] W popularnych rozprawach niemieckiego architekta Josepha Furttenbacha *Architectura civilis* (Ulm 1628) oraz *Architectura recreationis* (Augsburg 1640) zostały zawarte praktyczne wskazówki na temat światła scenicznego. Aby uzyskać efekt zaćmienia księżyca czy słońca, nad lampami olejnymi do oświetlenia sceny zawieszano ciemne walce połączone z dźwignią. Ciemności lub jasność osiągano za pomocą jednego ruchu (B. Król-Kaczorowska, op.cit., s. 103).

[30] *Nieśmiertelność z Cnotami przypada i Fata zwyciężywszy wiąże, które przed księżycem upadszy, przyznają, że mu nigdy nie mogą szkodzić.*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Mrok jako sygnał czegoś złowieszczego pojawił się też w sztuce *Funestus hymen Romanae Tulliae* (wystawionej 8 II 1684 roku). Podczas uroczystości ślubnych tytułowej bohaterki z Tarkwiniuszem zjawili się wysłannicy piekielni i zgasili świetliste pochodnie. Ciemność oganiająca biesiadników zapowiadała nieuchronną karę za wcześniejszy czyn Tulii. Razem ze swym szwagrem Tarkwiniuszem zabiła ona swego ojca i siostrę (a żonę Tarkwiniusza). W moralitecie o oczyszczeniu duszy ludzkiej z grzechów i zbawieniu jej dzięki Męce Chrystusa (*Arrha slautis humanae*, wyst. 8 IV 1713 roku) wystąpiły natomiast postaci określone jako Cienie Desperacji (*Umbrae Desperationis*) oraz Cienie piekielne (*Umbrae inferorum*). Owi „ciemni" bohaterowie stali po stronie zła, gdyż napełniali ludzkie Sumienie goryczą.

Kolor biały symbolizował natomiast dobro oraz, jak w przypadku dramatu *Vindex Christianitas* (wystawionego w 1686), niewinność. W jednej ze scen ukazano zabójstwo najmłodszego syna cesarza Mauritiusa, dokonane przez zbuntowanego Phocasa. W programie pojawia się dramatyczna scena, w finale której przecięte mieczem niemowlę w poduszce „mlekiem płynie". Biel mleka wypływającego ze zwłok cesarskiego syna potęgowała niewątpliwie tragizm sceny. Uświadamiała też widzom niewinność zabitego dziecka.

Symboliczna była również przemiana Nubijskiego królewicza Canora z dramatu *Theatrum mutationis thaumaturgae* (wyst. 17 VII 1725 roku). Kolor skóry młodzieńca zmienił się z czarnego na biały. Ową metamorfozę Wieszczkowie dworscy zinterpretowali jako zapowiedź nawrócenia się pogańskiego królewicza na wiarę katolicką.

Przeprowadzona analiza kilkudziesięciu wybranych sztuk wyraźnie dowodzi, że wyrażone we wstępie przeświadczenie o „bezkolorowości" widowisk ze szkoły warszawskich pijarów trzeba odrzucić jako fałszywe. Lektura sumariuszy ujawniła co najmniej kilka barw, którymi posługiwano się na scenie warszawskiej „szkoły pobożnej". Na pytanie postawione w tytule artykułu należałoby więc odpowiedzieć przecząco. Dominacja koloru złotego – wyróżniającego, kojarzonego z niezmiennością i wiecznością, powiązanego z bogami i władcami[31], wynikała, być może, z panegirycznego charakteru sztuk pijarskich sprzed reformy Konarskiego (choć tak jednoznaczna charakterystyka jest dużym uproszczeniem). Inne barwy: srebrna, czerwona, biała, czarna, różowa czy żółta niosły zazwyczaj jakieś dodatkowe znaczenia. Sym-

[31] Á.P. Chanel, A.S. Simarro, *Słownik symboli*, tłum. M. Boberka, Warszawa 2008.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

bolika kolorów musiała być przy tym czytelna dla widzów, którzy rozszyfrowywali treści przenośne.

Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że kolor w sztukach pijarów nie był elementem najważniejszym. Teatr szkolny miał delektować nie tyle oko, ile raczej intelekt. W feerii barw i bogatej oprawie scenicznej, poważne treści dydaktyczne mogłyby po prostu zaginąć.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Magdalena Jasińska

Barwy Ziemi w spektaklu *Missa Pagana* według poematu Edwarda Stachury Teatru „Węgajty"

Missa pagana, czyli msza pogańska, wiejska, msza wieśniaka została przez Edwarda Stachurę napisana z okazji konkursu na utwór o tematyce religijnej, ogłoszony przez tygodnik „Za i Przeciw" w roku 1969[1]. Powstał wtedy poemat religijny, opierający się na dramaturgii mszalnej; uniwersalny w swej wymowie, poruszający problematykę egzystencjalną. Sam Stachura długo zabiegał, by z Jerzym Satanowskim, który napisał muzykę, wystawić poemat na scenie. Gdy widowisko nie doszło do skutku, miał podobno odsprzedać jego scenariusz już pod tytułem *Naprzód, niebiescy!*[2] Czesławowi Niemenowi, który chciał go zaprezentować na Midem w Cannes[3]. Na deskach Starej Prochowni w roku 1982 *Mszę wędrującego* zrealizowała Anna Chodakowska.

Ponad połowa wierszy zebranych w poemacie swoją nazwą oraz pełnioną funkcją przypomina poszczególne części liturgii. Jednak *ich znaczenie zo-*

[1] M. Buchowski, *Edward Stachura. Biografia i legenda*, „Kamerton", Opole 1993. Czas powstania *Mszy Pogańskiej* to lata 1971–1977.

[2] Mieczysław Litwiński pisząc muzykę do poematu, opierał się na tekście opublikowanym w tzw. dżinsowej serii dzieł Stachury, wydanej nakładem wydawnictwa „Czytelnik" w 1982 roku, ale także na wyjątkowej, niemal nieznanej wersji pierwotnej poematu zatytułowanej *Naprzód, niebiescy!*, wydanej skromnym nakładem olsztyńskiej „Pracowni". Wacław Sobaszek dysponuje egzemplarzem nr 62.

[3] Zob. M.E. Ostrowska, *Msza Edwarda Stachury. Religijność i metafizyka*, „Parnasik" 2005, 4–5, s. 7–8.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

stało zeświecczone i odnosi się do fenomenów przyrody, roślin, zwierząt[4]. Bożena Chrząstowska pisała, że ta *msza stanowi stylizowaną ramę dla wypowiedzi o świecie i o człowieku, można by powiedzieć, że jest to msza odprawiana przez wrażliwego humanistę, który wykorzystuje obrzędowe motywy dla sakralizacji i dramatyzacji opisywanego świata. „Missa Pagana" jest jednocześnie pochwałą świata, pochwałą dzieła stworzenia oraz wielkim wyrzutem i wołaniem o jego naprawę*[5]. Stachura walczył w tamtym czasie, by uczynić poezję „poezją czynną", by nadać słowom moc podobną do tej, której pragnął Adam Mickiewicz[6]. Helena Zaworska pisała:

> Zapewne wielu interpretatorów i jeszcze więcej legendotwórców będzie […] pisać i mówić o filozofii Edwarda Stachury. Dla mnie jest on człowiekiem uwiedzionym przez filozofię, uwiedzionym aż do całkowitego zatracenia, ponieważ filozofowanie utożsamił nie tyle z myśleniem, ile z życiem, nie intelektualnie je sprawdzał i nie w teorii, lecz całym sobą i w praktyce. Przy tego rodzaju świadomości, sposobie odczuwania i maksymalizmie […] prowadziło to do zatracenia się, bo pomiędzy tą wspaniałą fantazją a rzeczywistością, nie tylko zewnętrzną, także psychiczną, powstawała szczelina-otchłań nie wypełniona żadnym dystansem intelektualnym ani uczuciowym. […] Ile trzeba by mieć wersji życia do dyspozycji, gdyby chcieć życiem własnym sprawdzać możliwe do pomyślenia intelektualnego lub możliwe do wymyślenia poetyckiego filozofie?[7]

Artyści Teatru „Węgajty" spektakl *Missa Pagana* według poematu Edwarda Stachury nazywają spektaklem wędrówką. Tytułowe barwy Ziemi nie są w przedstawieniu uzyskiwane w sposób sztuczny, lecz czerpie się je z żywej przyrody – z naturalnej kolorystyki lasów, pól i łąk. Scenografię tworzy krajo-

---

[4] W. Sobaszek, *O schodzeniu na ziemię*, „Łódzkie Spotkania Teatralne. Gazeta festiwalowa" 2004.

[5] B. Chrząstowska, *Dramatyzacja świata*, w: eadem, *Otwarte niebo*, Poznań 1992, s. 174.

[6] Stachura chciał przeciwstawić wypowiedzi zredukowanej do pisma, „wypowiedź zupełną, obejmującą całe doświadczenie i odkrywającą smak codzienności". Jak to określił Krzysztof Rutkowski: „chodzi o nieustannie ponawiany proces wytwarzania literatury przesyconej powietrzem, wodą, „cudnymi manowcami", o p i s a n i e będące szóstym zmysłem, czynnością równie naturalną jak chodzenie, słyszenie, widzenie, spanie". K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 193, 198. Poeta wierzył, że poezja może stać się praktykowaniem życia i swoje życie konsekwentnie tej idei podporządkowywał. „Dla Stachury bycie w drodze było sposobem życia, tak jak dla innych sposobem życia jest zamieszkiwanie w określonym, jednym miejscu". Ibidem, s. 199. Z czasem zrozumiał, że właściwszą wędrówką jest podróż w głąb siebie.

[7] H. Zaworska, *Katastrofa świadomości*, „Twórczość" 1980, nr 1, s. 110–114.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

braz. Niekonwencjonalne potraktowanie tekstu Stachury spełnia bliskie mu założenia poezji czynnej. Stały się one kluczowe dla podjęcia decyzji o zagraniu, czy właściwiej – wyśpiewaniu poematu w przestrzeni naturalnej, w żywym planie.

Stachura w *Mszy pogańskiej* sławi naturę, człowieczą wędrówkę, Absolut zaklęty w roślinach, otwartych przestrzeniach, kamieniach. *Literatura staje się żywą formą praktyki społecznej, to znaczy praktykowaniem życia*. […] *Jeśli poezja ma być działalnością zmierzającą ku prawdzie, musi być dopełniona życiem, powinna urzeczywistniać się poza kartką papieru i rzędami wersów*[8] – pisał Krzysztof Rutkowski. „Węgajcka" realizacja *Missy*, poprzez wyważenie ścian teatru – jak nazywa wyjście w plener kierownik artystyczny Teatru Wacław Sobaszek – jest ziszczeniem pomysłu Stachury na to widowisko, jest obrazem jego „życiopisania"[9]. Idea przeniesienia spektaklu w żywy plan nie była jednak w kontekście szerszej działalności zespołu bardzo zaskakująca. Wcześniejszy spektakl – *Upiorny całun* oparty na *Dziadach* Adama Mickiewicza również został pomyślany jako spektakl plenerowy. Co więcej, działalność „węgajckiej" Innej Szkoły Teatralnej w znacznej mierze opiera się na kontakcie z przyrodą, na wędrówce, na byciu w drodze zarówno w sensie dosłownym (chodzenie od domu do domu podczas kolędowania zimowego i wiosennego), jak metaforycznym (idea wędrowania i związanych z nim poszukiwań jako stylu życia). Sobaszek kładzie również silny nacisk na pozostawanie w kontakcie z Ziemią. Odwołuje się tym samym do podstawowych założeń ekologii i idei „małej ojczyzny", w której rozumieniu zakorzenienie w najbliższej człowiekowi przestrzeni pozwala na budowanie i odczuwanie tożsamości. Naturalną konsekwencją poglądów reżysera jest fakt, że w każdej z aktywności Teatru wybór kolorystyki bliski jest naturalnym barwom krajobrazu i natury. Maski i kostiumy wykorzystywane w widowiskach Innej Szkoły, nawet jeśli wybiegają poza tonację barw Ziemi i cechuje je nasycenie innymi, jaskrawymi kolorami, to mieszczą się one w gamie barw obecnych w naturze. Podobnie jest w spektaklach teatralnych, a także w kolorystycznej estetyce wnętrza sali teatralnej oraz w przestrzeniach z nią sąsiadujących (jak tzw. klepisko mieszczące się obok sali teatralnej czy przedsionek). Widz Teatru „Węgajty" nie zobaczy sztucznych kolorów.

[8] K. Rutkowski, *Poeta jak Nikt*, [wstęp do:] E. Stachura, *Poezja i proza*, Warszawa 1987, s. 9.

[9] Cechę tę wskazał Henryk Bereza: „Życie Stachury jest życiopisaniem. Jego pisarstwo jest tożsame z jego życiem, jedno z drugiego wynika, jedno jest drugim, jest to jedność nierozdzielna i całkowita". *Związki naturalne*, Warszawa 1972, s. 207.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Pomysł na *Missę Pagana* zrodził się podczas sesji „Poesis" organizowanej w Teatrze, a poświęconej Andrzejowi Surynowi – lokalnemu poecie wędrującemu, dla którego bycie w drodze było równie ważne jak dla Edwarda Stachury, a jego reżyserii podjął się muzyk i kompozytor Mieczysław Litwiński. Spektakl ma strukturę otwartą, za każdym razem tworzą go inne osoby; za każdym razem zmieniają się także jego poszczególne elementy – wybierane są inne rozwiązania przestrzenne, inne miejsca stanowią przystanki, stacje w wędrówce. Pory roku i pogoda mają istotny wpływ na naturalną kolorystykę scenografii. Zamysłem realizatorów projektu jest odgrywanie mszy o każdej porze roku, dzięki czemu spektakl wtapia się w przyrodę, przyjmuje i podkreśla jej zmienność i cykliczność. Inaczej wybrzmiewa jego przesłanie zimą, gdy krajobraz kolorystycznie ogranicza się do odcieni bieli śniegu (jeśli akurat spadnie) i barw pochodnych do brązów spowijających ziemię. Wówczas można odnieść wrażenie, że pesymistyczny wydźwięk mszy (że *człowiek człowiekowi wilkiem*) nabiera silniejszego brzmienia, a jednocześnie śpiew roznoszący się po polach i lasach staje się wołaniem o wiosnę, o ponowne narodzenie świata przyrody po długiej zimie.

Chwała wam: zimy wiosny lata i jesienie
Chwała temu co bez gniewu idzie
Poprzez śniegi deszcze blaski oraz
cienie
W piersi pod koszulą – całe jego mienie
Gloria! Gloria! Gloria![10]

Jedynie tonacje zachodzącego słońca wnoszą urozmaicenie barw spektaklu wędrówki. Kolorowe niebo kontrastujące z często szarym, zimowym krajobrazem pozwala wierzyć, że jego piękno jest odpowiedzią Stwórcy tego świata na wołanie uczestników mszy. Barwy nieba mogą być więc odbierane jako rodzaj epifanii. Ponadto pozostałe trzy pory roku gwarantują zmienność barw i wielobarwność scenografii. Przesłanie mówiące o pięknie i różnorodności Ziemi potwierdzane jest zatem poprzez rozmaite objawy jej witalności oraz przez feerię barw roślinności i zjawisk atmosferycznych.

Kształt spektaklu wyznaczają ludzie, którzy go tworzą – wiele zależy od ich zaangażowania, talentów, instrumentów, na których potrafią grać, wy-

[10] Wszystkie wiersze cytuję wg edycji: E. Stachura, *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, red. Z. Fedecki, Warszawa 1987, s. 183–199.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

obraźni – w tym wyobraźni kolorystycznej. Przygotowania do spektaklu poprzedzają, obok intensywnych warsztatów ruchowo-wokalnych, poszukiwania odpowiednich miejsc w przestrzeni, w której ma się odbywać *Missa Pagana*. W programie spektaklu Mieczysław Litwiński pisze, że:

> Tak jak msza w kościele katolickim, mówiąc najogólniej, składa się z wydarzeń (tak doniosłych jak oddanie czci, wyznanie wiary, akt ekspiacji) oraz przejść, rytualnych zmian sytuacji, tak i ta „msza wiejska" zawiera w sobie strzeliste śpiewy i pełne uwagi przejścia z miejsca na miejsce. Człowiek religijny, osiadły wychwala Boga w świątyni; kontempluje statyczną relację między Stwórcą a stworzeniem. Świątobliwy wędrowiec celebruje drogę; w drodze wychwala to, co Stworzone i Nad-Stworzone. Widzowie – współwędrowcy mogą włączyć się w tę, stworzoną również i dla nich formę i wędrując, mogą dołączyć głosem i ciałem do wykonawców. […] Taka inscenizacja daje też niezwykłe możliwości pracy z samym dźwiękiem i głosem. Nie istnieją tu ograniczenia sali koncertowej. Dźwięk może dochodzić nie tylko z bliska, lecz też i z daleka (od takiego słuchania dźwięków dochodzących z dala odwykło ucho człowieka współczesnego), źródła dźwięku mogą znajdować się w oddalonych od siebie miejscach. Echo i wiatr stają się czarownymi instrumentami, zapomnianymi w „betonowej dżungli miasta"[11].

Muzyczność mszy spełnia także pierwotne realizacje liturgii, która niemal w całości była śpiewana. Co więcej, wpisuje się ona także w gatunek piosenki[12] – formy poetyckiej bliższej Stachurze niż wiersz utrwalony na piśmie. I choć msza jest poematem, to przecież wszystkie jej realizacje pomyślane zostały jako wyśpiewanie pieśni. Artyści „Węgajt" postarali się także, by wyśpiewywane wiersze były jednocześnie wykonywane przez aktorów. Zarówno barwy dźwięków, jak i słowa wprawiają ciało w ruch, motywują do zmiany przestrzeni, do podjęcia trudu wędrowania przez wielobarwne przestrzenie – wędrowania, które odbywa się w obecności i z udziałem całej zgromadzonej na spektaklu wielobarwnej wspólnoty widzów i aktorów.

Ich ruch ożywia przestrzeń, kolory kostiumów czasem kontrastowane są z otoczeniem, dzięki czemu aktorzy stają się bardziej widoczni, a innym razem się w nie wtapiają, jakby stanowili nieodłączny element przestrzeni. Aktorzy, podobnie jak widzowie, ubrani są przede wszystkim wygodnie –

---

[11] http://mieczyslaw_litwinski.w.interia.pl/missa.htm (5.03.2009).

[12] Piosenki „łączą się również z bardzo starą tradycją poezji melicznej, poezji urzeczywistnianej nie tylko za pomocą słowa, lecz także tańca, ruchu, muzyki, wszystkich czterech żywiołów". K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze…*, s. 205.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nie oczekuje się od nich specjalnych kostiumów, czasem któryś z nich ma w ręku wysoki kij, który pomaga w wędrowaniu, czasem na ich głowach widać barwne kapelusze i czapki. *Mają kolorowe chorągwie z apaszek, totemy z polnych kwiatów, ktoś niesie latarnię. Idą pewnym krokiem, wchodzą pomiędzy widzów, rząd chóru przemienia się w korowód, wielkimi krokami przedzierają się przez wysoką trawę, rytm kroków znaczony jest dźwiękiem harmonijek ustnych*[13]. Światło w zależności od pogody i pory dnia bądź wydobywa i podkreśla kolory ich kostiumów i rekwizytów, bądź je tłumi.

Funkcja kolorów przestrzeni wiejskiej, leśnej, polnej jest widoczna przez cały czas trwania spektaklu, zaś jego znaczenie i symbolika uzupełnia niejako tekst poematu religijnego. Przedstawienie grane jest w znacznej części bez sztucznego oświetlenia i nagłośnienia. Wszystkie niemal efekty scenograficzne, poza światłem bijącym od zapalonych po zachodzie słońca świec i pochodni, są naturalne i zależą od pogody oraz ukształtowania terenu, w którym *Missa Pagana* jest odgrywana. Nie jest bowiem regułą, że miejscem tym są węgajckie pola i lasy; często spektakl jest grany na festiwalach teatralnych jak np. podczas „Innowicy" w 2005 roku, kiedy *Missę* grano w Dąbrowie Dolnej koło Bodzętyna. Barwy Ziemi w spektaklu według poematu Stachury nie wywodzą się tylko z palety brązów, rudości i zieleni. To także kolorystyka nieba i samej ziemi, po której stąpają wędrujący aktorzy – w zależności od miejsca, w którym się akurat znajdują, może to być kolor trawy, ściółki w lesie, piasku nad stawem. Podobnie jest z porą dnia. Szacunek do przyrody, jej uświęcenie sprawiają, że mówić można o barwach Ziemi, a nie ziemi – w poezję Stachury i w realizację teatralną tej poezji wpisana jest filozofia ekologii i życia w harmonii z naturą[14].

Wszystko rozpoczyna się mniej więcej półtorej godziny przed zachodem słońca. Tłem do działania aktorów staje się niebo z zachodzącym słońcem i całą feerią barw mu towarzyszących, las i kolory trawy oraz kwiatów, także gęstość powietrza zależna od pogody. Scenografem spektaklu jest przyroda, oświetleniowcem – słońce i pora dnia. Nie bez znaczenia dla odbioru spektaklu są także zapachy towarzyszące wydarzeniu – wiosenne kwitnące rośliny, gnijące liście jesienią, zapach leśnej ściółki i kurzu polnej drogi. W odbiór przedstawienia zaangażowane są wszystkie zmysły. Najważniejszy jest słuch pozwalający usłyszeć śpiew aktorów i wzrok, który ma notować zmiany barw i ukształtowania przestrzeni.

[13] M. Bartnik, *Po drodze*, „Didaskalia" październik 2004.

[14] Na takie powiązania zwraca uwagę Jolanta Brach-Czajna, która w twórczości Stachury doszukuje się powiązań z filozofią mistyczną i wschodnią. Zob. eadem, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 101–135.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Przedstawienie trwa najczęściej trzy godziny i gdy ma miejsce pomiędzy Węgajtami a Pupkami[15], rozpoczyna się przed teatrem „Węgajty", skąd zebrani widzowie wyruszają przez las w stronę dużej, półokrągłej łąki. Tu, zza niewysokiej górki wyłaniają się aktorzy spektaklu. *Za plecami mają zielone wzgórza, ciężkie stalowe chmury i czerwone zachodzące słońce* – relacjonował widowisko Lech Kryszałowicz[16]. Kolorystyka nieba czasem nadaje ich obecności cech podniosłości. Oświetlenie i kolorystyka scenografii od pierwszych chwil zależna jest od pory roku, pogody i ukształtowania przestrzeni. Słońce nigdy nie ma tego samego koloru, gdy zachodzi, zmienia się, można więc powiedzieć, że za każdym razem scenografia jest inna, a jej projektantem nie jest ani reżyser ani kompozytor, lecz Bóg, Absolut lub matka Ziemia.

Oś spektaklu wyznacza wędrówka, której kolejne stacje współgrają z rytmem przyrody. *Kompozycje Litwińskiego oparte na hinduskich skalach są jak modlitwy, wysokie i przeciągłe tony jakby sięgają nieba, głos szybuje, odbija się. Pieśń wpisana jest w krok, czasem jest monotonna jak mantra. Wędrówka włączona zostaje w naturalną scenerię warmińskiego krajobrazu*[17]. Wędrowanie nocne, coraz bliższe błądzeniu, mimo że publiczność prowadzona jest przez bębniarza i dźwięk jego instrumentu, odsłania metafizyczne przesłanie pogańskiej mszy – ludzką tajemnicę wędrowania i błądzenia przez życie. Stachura zamierzał przecież stworzyć etos współczesnego człowieka. Pytania fundamentalne, bardzo proste, nierzadko metafizyczne, były centralnym motywem jego twórczości. Podobnie – każda najmniejsza i najbanalniejsza czynność ludzka nabierała cech kosmogonicznych, stawała się świętem[18], porządkowaniem świata na nowo i siebie w tym świecie.

Dla wszystkich starczy miejsca pod wielkim dachem nieba! śpiewają aktorzy, a nad ich głowami rozciąga się szeroki, niczym nieograniczony horyzont, prawdziwy, wielki dach nieba o kolorach zachodzącego słońca, z przesuwającymi się chmurami, z ptakami przelatującymi nad głowami. Słowa odzwierciedlają rzeczywisty obraz „sceniczny", są bardzo dosłowne. Zmiana barw nieba i nasilenia światła podkreśla cykliczność życia i natury oraz przemijanie. *Naprzód, naprzód, naprzód hej!* – śpiewają dalej pieśń na wejście (Introit) i posłuszni słowom Stachury idą rytmicznie przed siebie, w stronę widzów

[15] Wieś leżąca niedaleko Węgajt.

[16] L. Krzyształowicz, *Śpiewanie na polach i lasach*, „Magazyn Gazety Olsztyńskiej i Dziennika Elbląskiego", piątek/ 9.05.2003.

[17] M. Bartnik, op.cit.

[18] „Nie ma opozycji między świętem a nie-świętem, wszystko jest „uświęcone" i codzienne zarazem". Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze…*, s. 229.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

zebranych na łące, swobodnie zmieniających miejsce, perspektywę oglądu spektaklu, sposób ułożenia ciała. Do spektaklu wędrówki zaproszeni są wszyscy, bez względu na kolor skóry i stan społeczny[19]. Śpiew aktorów pokonać musi ogromną przestrzeń, dlatego brzmi czasem nierówno. Gdy znikają za horyzontem, to nie wiadomo, czy to *jeszcze ich głos, czy już echo*. Publiczność dołącza do wędrujących aktorów. Wszyscy dochodzą do śródpolnego stawu (niekiedy jest to niewielka dolina), po którego jednej stronie stają śpiewający aktorzy, a po drugiej widzowie, którzy stają się teraz spowiednikami, słuchaczami litanii śpiewanej jak lament. *Przenikliwe zawodzenie jest głosem strachu, samotności, niemocy, niepewności i poczucia winy. Ta pieśń spala; wyśpiewując ostatnie słowa na długim, całkowitym wydechu, aktorzy kurczą się, ich ciała się skręcają jak suche wióry*[20]. Woda niesie głos i odbija kolory nieba, przyroda staje się aktorem tego widowiska, świątynią na otwartym powietrzu. Odbicie nieba i otaczającej przyrody w wodzie daje poczucie harmonii, wzajemnego przenikania elementów przyrody, której jesteśmy cząstką.

Aktorzy ruszają dalej, krokiem nietypowym, rytmicznym i równym – wykonują trzy kroki do przodu, jeden do tyłu i bardzo mocno, wahadłowo wychylają ciało do przodu i do tyłu. Dochodzą do miejsca szczególnego dla węgajckiej przestrzeni – do kamiennej górki usypanej w tym miejscu przez Andrzeja Surynę, lokalnego poetę, któremu węgajcka *Missa Pagana* została dedykowana. Niedaleko niej leżą kamienie, na których Litwiński (przewodnik wędrówki) zaczyna grać – wybija rytm, trze o siebie szarymi kamieniami, jakby starał się je rozgrzać, ich dźwięk narasta. Magda Bartnik pisała: *Zaczyna uderzać kamieniami o kamień, szurać nimi, trzeć, stukać, powstaje rytm i jakaś bardzo swoista melodia, podobna to tej, jaką się słyszy, jadąc pociągiem, gdy stukot kół łączy się z bijącym w szyby deszczem*[21]. Nie słychać niczego poza śpiewem ptaków i kamiennym koncertem, który zamyka odgłos ligawy, na której gra Mute Sobaszek. Brzmi ona jak hymn ku czci Suryna, który, podobnie jak Stachura, bywał w tych miejscach, znał te przestrzenie. Pochód wędrowców rusza dalej. W brzozowym zagajniku rozgrywa się pieśń *Tak*, której dwie pierwsze zwrotki zostały pomyślane jako rytmiczna wyliczanka, zabawa w chowanego. Biała kora drzew, zielona trawa i niewysokie krzewy stają się podstawową scenografią dla tej pieśni, której dalsze zwrot-

[19] Co w przypadku spektakli „węgajckich" nie jest niczym niezwykłym. Publiczność tego teatru nieraz stanowią ludzie wywodzący się z innych kultur, wyznań, o odmiennym kolorze skóry. Podobnie rzecz ma się ze statusem społecznym.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ki śpiewa jedna z solistek: *Czemuż, czemuż więc / – my, gwiezdne dzieci – / W gwiazdozbiór piękny, przepiękny wręcz / Nie skupimy serc?* Aktorzy tańcząc wokół własnej osi, sami przypominają gwiazdozbiór, ludzką konstelację gwiazd. Zaczyna zapadać zmrok, słońce zachodzi, na granatowym niebie wkrótce pojawią się gwiazdy.

Po kolejnej wędrówce na horyzoncie pojawia się ambona myśliwska, którą aktorzy obsiadają jak kolorowe ptaki (w niektórych realizacjach zamiast ambony wykorzystywano wielki dąb położony na skraju lasu i jednocześnie na wzgórzu, wokół którego zbierają się widzowie). Jest to najwyżej położone miejsce w tej przestrzeni. Mieczysław Litwiński gra na swoim indyjskim harmonium, a Saba Litwińska, oddalona od pozostałych zaczyna śpiewać *Glorię*; jej czysty, wysoki głos roznosi się w zapadającą zmierzchem przestrzeń. Pieśń skomponowano w podziale na chóry, które naprzemiennie śpiewają kolejne wersy pieśni. *Chwała najsampierw tobie / trawo przychylna każdemu* – śpiewają, a przed nimi rozpościerają się połacie łąki. *Chwała teraz tobie, słońce / Odyńcu ty samotny* – w stronę zachodzącego słońca śpiewają hymn pochwalny, hołubiący piękno przyrody. Słońce zmienia kolory nieba, jakby reagowało na śpiew. Wcześniejszy *Confiteor* opowiadał o znieczuleniu człowieka na uniwersalne wartości etyczne; *Gloria* jest alternatywą wobec tej sytuacji, pełnym nadziei hymnem pokazującym człowiekowi, jakie postawy są wartościowe i dobre. Po niej rozlega się *Jak*. W finale pieśni utkanej z retorycznych pytań, pytań fundamentalnych aktorzy śpiewają o cudnych manowcach i rzucają trzymane w dłoniach kamienie w jedno miejsce.

W coraz szybciej zapadającym zmroku aktorzy przemieszczają się na skraj lasu. Coraz mniej widać. Publiczność podąża za śpiewem – gęsiego, ruchem zygzakowatym, przedziera się przez wysoką trawę i dociera do polany brzózek, za którą aktorzy giną, jak za zieloną kurtyną. Rozlega się *Sanctus*, a wędrowcy wychwalający *„świętą ziemię co nas toczy" wirują jak derwisze na łące pełnej* [kolorowych] *kwiatów, modlą święte niebo i ziemię*[22]. Ruch i kompozycje z ich ciał przypominają gwiezdne konstelacje. Pieśń jest wezwaniem do powrotu do natury, uświęceniem wędrowania, prostych zjawisk i czynności codziennego życia, wreszcie – do łamania się chlebem, a więc komunii ze światem oraz ciszą. Akcja przenosi się do czarnego już lasu, gdzie podczas kolejnego przystanku widzów otaczają szumy i szepty z wiersza „Oto droga twojego imienia" Andrzeja Suryna *Oto twoja droga*, *Nie możesz się zatrzymać*. Nieopodal słychać trzaski i nagle całkowitą ciemność rozświetlają ciepłe

[22] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

barwy świetlików – nikłe płomyki świec, z którymi aktorzy wychodzą w stronę widza. *Sto miliardów słońc nigdy nie gaśnie* – nucą. *Otwórz oczy.* Nad głowami rozpościera się gwiaździste, granatowe niebo. Znowu przedzierać się trzeba przez las, by na kolejnym przystanku rozległ się *Człowiek człowiekowi.* Pierwszy wers śpiewa przewodnik chóru – Wacław Sobaszek, reszta powtarza za nim. Po optymistycznej wymowie finału pieśni niemal po omacku przenosimy się znowu na skraj lasu, gdzie rozlega się *Prefacja* niosąca dziesięć, jak w dekalogu, fundamentalnych wskazówek i przesłanie, by człowiek pozostał człowiekiem. Tonąc w morzu ciemności, wędrowcy zatrzymują się na środku pola. Klęczą, przy ogromnym kamieniu śpiewają *Komunię*: *jeżeli spontaniczna, oczywista, naturalna to rzecz – weź to, co się tu daje w imię słońca i jego gońca, skowronka gwiżdżącego amen*; dzielą się chlebem między sobą i zgromadzonymi widzami. Rozlega się pieśń na wyjście *Ite missa est*, wędrowcy rozchodzą się, każdy w inną stronę świata i widowisko się kończy.

Chrząstowska pisała:

> Człowiek zaproszony do świątyni natury – „pod wielki dach nieba" – doznaje w niej oczyszczenia,uświadamia sobie „swój garb", własne i całego świata winy. Pod wpływem kontemplacji natury rodzi się refleksja etyczna, potrzeba miłości bliźniego i „skupienia serc" w wielkiej ludzkiej wspólnocie. Człowiek przeżywa więc oczyszczenie i przemianę, buduje się wewnętrznie i właśnie tę prawdę odczytaną z praw natury ma głosić innym ludziom jak Dobrą Nowinę. *Missa Pagana* Edwarda Stachury jest zatem mszą „wiejską" i humanistyczną zarazem[23].

Przeniesienie poematu w przestrzeń naturalną, pod rzeczywiście wielki dach nieba, sprawia, że doznania opisane przez Chrząstowską stają się jeszcze bardziej intensywne, a poezja Stachury z książek przeistacza się w prawdziwe „życiopisanie".

[23] B. Chrząstowska, op.cit., s. 179.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Monika Samsel-Chojnacka

Trzy kolory — Bergman

Na początku wyjaśnię. Nie, nie pomyliłam się – ten artykuł będzie o Ingmarze Bergmanie, a nie o Krzysztofie Kieślowskim. I to o teatralnym, a nie filmowym. Postanowiłam przyjrzeć się przedstawieniom wyreżyserowanym przez niego przez ostatnie dwadzieścia lat twórczości, kiedy był na stałe związany z Królewskim Teatrem Dramatycznym w Sztokholmie, po powrocie z wygnania do Niemiec – posegregować je właśnie pod kątem interpretacji kolorystycznej.

Wiele mówi się o fascynacji Ingmara Bergmana muzyką, natomiast niewiele wspomina się o plastyczności jego spektakli, intertekstualności obrazu, wrażliwości na kolor. To także jeden z powodów mojej refleksji nad tym tematem, wynikającej poniekąd z fascynacji wizualnym przepychem i bogactwem scenograficznym tychże przedstawień.

Tworząc konspekt do tego artykułu, rozpisałam najpierw przedstawienia pod kątem dominujących kolorów. Ze zdumieniem odkryłam, że niektóre z nich powtarzały się częściej, miały też większe znaczenie interpretacyjne niż pozostałe. W ten o to sposób wyłoniły się trzy dominujące barwy, świadczące o pewnych upodobaniach reżysera – czerwień, czerń i barwa, którą określiłam bielą, ale jest w rzeczywistością mieszaniną białego, niebieskiego i szarego, prezentującą różne odcienie bieli. Nie można tu przemilczeć, że Bergman oczywiście korzystał z całej palety barw, lecz są one, po pierwsze, zdecydowanie rzadziej używane, po drugie, jeśli się pojawiają, to pełnią określone funkcje, tak jak np. żółty w płaszczu Leara oznacza władzę królewską, ale też i zazdrość, czy też dość częste zielenie, w które odziani są przedstawiciele niższych warstw społecznych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Trzy kolory – czerwień, czerń i biel pierwotnie w starożytności były barwami rytualnymi[1]. Być może poprzez taki wybór dominanty kolorystycznej reżyser nieświadomie odwołuje się do pierwotnych korzeni teatru, tkwiących przecież w rytuale. Korzystając z ich bogatej symboliki, interpretuje przez nie przestrzeń oraz bohaterów swych przedstawień, używając często archetypicznych odwołań do barw. Powstaje w ten sposób seria obrazów, z której pozwoliłam sobie wybrać kilka, by przedstawić na ich przykładzie sposób, w jaki szwedzki reżyser używa wymienionych przeze mnie kolorów. Układają się one w opowieść o władzy, pragnieniach, emocjach i ludzkim zagubieniu.

Czerwień

Reżyserując film *Szepty i krzyki*, Bergman wyszedł od onirycznego obrazu, który powracał w jego snach. Widział trzy kobiety w bieli w czerwonym pokoju. Czerwień, jak pisze Tadeusz Szczepański, kojarzyła się reżyserowi z wnętrzem duszy, ale też z błonami macicy[2]. Czerwień jest najpopularniejszym kolorem w twórczości szwedzkiego artysty – tej filmowej i tej teatralnej. Pojawia się prawie we wszystkich inscenizacjach, niosąc ze sobą wielorakie konotacje.

Maria Rzepińska pisze o tym kolorze: *Bez wątpienia czerwień jest w mentalności prymitywnej bardzo uprzywilejowana, przy czym dotyczy to całej ludzkości. Wiąże się ona przede wszystkim z kolorem krwi, wojny, ognia, siły, płodności, potęgi, ale także ofiary, dostojeństwa, godności królewskiej*[3]. Czerwień u Bergmana natomiast to głównie kobiecość, rozkwit seksualności i samoświadomości erotycznej. Ta symbolika jest eksponowana w wielu inscenizacjach, najpełniej w *Królu Learze* z 1984 roku. Dwie starsze córki władcy – Goneryla i Regana oraz ich całe dwory ubrane są w szaty o różnych odcieniach czerwieni. Gunilla Palmstierna-Weiss, która była scenografem, tłumaczyła ten wybór barw wiekiem sióstr. Goneryla nosi suknie w tonacji błękitnawej czerwieni, ocierające się o soczystą purpurę, symbolizującą energię i pełnię życia. Suknia Regany jest jaśniejsza, wpadająca raczej w odcień karminowy. Świadczy o szczytowej formie aktywności seksualnej, pulsującej żywotności. W obu przypadkach są to sygnały niezaspokojonej chęci władzy oraz rozwiązłości erotycznej, wręcz lubieżności. Kordelia nosi opalizującą suknię, która

[1] Pisze o tym między innymi Maria Rzepińska w pracy pt. *Studia z teorii i historii koloru,* Kraków 1966, s. 100.

[2] T. Szczepański, *Zwierciadło Bergmana*, Gdańsk 1999, s. 325.

[3] M. Rzepińska, op.cit., s 100

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wydaje się szara, lecz gdy pada na nią światło, przechodzi w fiolet – czyli do głębokiej, chłodnej, nasyconej purpury.

Czerwieni w tym spektaklu jest więcej. Scenografia, to właściwie pusta scena, bez rekwizytów. Lecz ta pustka nie jest pustką koloru. Podłogę pokrywa miękka szkarłatna tkanina. Postacie lekko się w niej zapadają. Swoją barwą i fakturą rzeczywiście może konotować skojarzenia z błoną wyścielającą macicę. Teoretycznie powinna łączyć się z ukojeniem i bezpieczeństwem, powrotem do prapoczątku. Jednak nie w tym kierunku podąża symbolika spektaklu. Czerwień jest także barwą, która wywołuje agresję, wściekłość. Wedle Marii Rzepińskiej w starożytnej Grecji kojarzyła się ze śmiercią, a w inscenizacji *Leara* mamy wszakże do czynienia z zagładą całego świata. W tym świecie bez Boga, gdzie ludzie traktowani są instrumentalnie, czerwień nie może kojarzyć się z miłością, która nie ma w tym mikrokosmosie racji bytu.

Nie do końca jasną stronę seksualności symbolizuje czerwony kostium królowej Elżbiety w *Marii Stuart* Schillera, spektaklu z 2000 roku. Mamy tu do czynienia z odwróceniem motywu. W tradycji teatralnej zwykło przedstawiać się Marię Stuart jako młodą kobietę, pełną pasji, natomiast Elżbietę jako purytankę, nieatrakcyjną „królową dziewicę". Bergman postanawia odwrócić schematy. Przede wszystkim zaangażował dwie bardzo atrakcyjne młode aktorki, mające w teatrze szwedzkim emploi amantek – Pernillę August (Maria Stuart) i Lene Endre (Elżbieta). Są o wiele młodsze niż ich odpowiedniczki w tekście, piękne, emanujące seksem i pełne życia. Konflikt pomiędzy nimi nie rozgrywa się jedynie na płaszczyźnie politycznej, ale również na prywatnej i erotycznej. By skontrastować postawy oraz temperamenty, Bergman postanowił pokazać ten konflikt nawet na poziomie kostiumów. Charles Koroly użył dwóch kolorów – szarości i czerwieni. Przy tym, wbrew oczekiwaniom widzów, czerwień została przydzielona Elżbiecie. Maria nosi więzienny strój, czyli szarą suknię, pozbawioną ozdób. Właściwie jest to giezło z długim rękawem i wełniana spódnica. Mimo mało atrakcyjnego kroju, który nie służy podkreślaniu kobiecych wdzięków, Maria jest piękna i bardzo kobieca, a jej kostium stanowi podświadomą przeciwwagę dla stroju Elżbiety. Zwłaszcza że obie aktorki są stale obecne na scenie, zawsze któraś stanowi tło dla drugiej. Czerwień królowej nie jest jednak utrzymana w tej samej tonacji, która tętniła życiem w kostiumach córek Leara. To raczej odcień lekko ceglany i zabrudzony. Nie jest to czerwień królewska, choć barwa ma wskazywać na władczynię, nie jest to kostium pokazujący rozkwit seksualności – to szkarłatny żakiet, długi, sięgający aż do wyso-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

kich butów do jazdy konnej lub suknia w miedzianym kolorze, która czyni Elżbietę posągową i współgra z rudymi włosami. Jednak ten ciemny lekko zabrudzony szkarłat może sugerować głębokie pokłady seksualności uśpione w Elżbiecie. Identyczne barwy nosi też Leicester – Robert Dudley (grany przez Mikaela Persbrandta), a to przecież jej faworyt, podejrzewany o bycie sekretnym kochankiem. I tak jak Maria próbuje zjednać go swoim ciepłem i kobiecością, tak Elżbieta posuwa się o wiele dalej. Wszak to jej dworzanin, czyni mu niedwuznaczne awanse, uprawia z nim pieszczoty, które doprowadzają ją do orgazmu, ale nigdy nie pozwala na pełną penetrację. Traktuje Leicastera dość instrumentalnie, nie wiedząc zresztą, że on ma podobny stosunek do niej.

Tropem czerwieni, która ma symbolizować dojrzałość seksualną, Bergman szedł również, konstruując postać Getrudy (Gunnel Lindblom) w *Hamlecie*. Jest ona również spowita w czerwień, pokrewną odcieniem barwy strojów Goneryli. Sugeruje to seksualną dojrzałość, zwiększenie potrzeb erotycznych. Z jej postawy wynika, że już dawno zrzuciła żałobę po mężu i nadal chce być atrakcyjna dla mężczyzn. Podejrzewa się, że Gertruda wyszła za Klaudiusza nie tylko z powodów politycznych, a w ich związku może chodzić przede wszystkim o zaspokojenie seksualne, co wypomina jej Hamlet. Gertruda wierzy, że poprzez seksualność można manipulować mężczyznami. Będzie próbowała zaszczepić tą filozofię Ofelii, by ta wyciągnęła od Hamleta, jakie są przyczyny jego dziwnego zachowania. W tym celu królowa umaluje usta niewinnej dziewczyny karminową szminką, a Poloniusz wciśnie jej na stopy czerwone szpilki – tak jednoznacznie kojarzące się w tym kontekście z najstarszym zawodem świata.

Jednak Bergman nie postrzega czerwieni tylko poprzez pryzmat nieczystej seksualności. Perdita (Kristina Tornqvist) w *Zimowej Opowieści* nosi też przez jakiś czas czerwoną suknię. Tu symbolika może być już bardziej złożona. Przede wszystkim może symbolizować osiągnięcie dojrzałości seksualnej przez bohaterkę – poznajemy ją, gdy kończy ona szesnaście lat i właśnie rozpoczyna życie erotyczne z Floryzelem. Czerwień w jej przypadku oznacza też przynależność do rodziny królewskiej (jest zaginioną córką Hermiony i Poliksenesa, czego nie jest świadoma). Jest jednak jeszcze trzecie wytłumaczenie takiego użycia koloru w jej kostiumie – Midsommar. Druga część spektaklu toczy się w sielskiej scenerii letniego święta. Tak w scenografii, jak i w kostiumach aktorów dominują ciepłe barwy, takie jak czerwienie, żółcie i pomarańcze. Widz jest świadkiem radosnego ludowego święta z tańcami i przyśpiewkami, zapowiadającymi kanikułę i beztroskę. Czerwień to

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

przecież kolor magiczny, chroniący przed chorobą i urokiem, a ten moment w roku jest pełen wróżb i czarów.[4]

Poza wspomnianymi już wymiarami czerwieni pojawia się również rozumienie tej barwy jako symbolu męczeństwa. W *Zimowej opowieści* Hermiona (Pernilla August) królowa podejrzana o zdradę nosi powłóczystą czerwoną suknię. Początkowo można odczytywać to jako dowód rozkwitu dojrzałej kobiecości. Jest matką kilkuletniego syna, cieszy się miłością swego męża, jest świadoma swego czaru. Jednak gdy rozpoczyna się proces, w którym zostaje oskarżona o wiarołomność, zauważamy zmianę w interpretacji czerwieni. Staje się ona kolorem bezpodstawnego oskarżenia i męczeństwa. Za tą teorią przemawia też zmiana koloru kostiumu Mamiliusza, syna Hermiony i Leontesa. Pierwotnie chłopiec ubrany jest w niebieski strój, co współgra z dominującym w pierwszej części spektaklu błękitem. Jednak, gdy zostaje odtrącony przez ojca, gdy rozpoczyna się proces matki, a nowo narodzona siostra zostaje porzucona na pastwę losu, zmienia się kolor ubrania księcia. Po raz ostatni pojawia się na scenie w czerwonym ubranku, co z jednej strony pokazuje jego łączność z matką, z drugiej zaś zapowiada jego męczeńską śmierć.

Gdy Hermiona, poniżona, zraniona, po odebraniu jej córeczki dowiaduje się o śmierci syna, umiera. Jej męczeńska śmierć oddziałuje jednak na innych. Leontes pojmuje swą niegodziwość, próbuje odpokutować zło, które wyrządził. Widzimy go w jednej ze scen, gdy leży pod figurą Maryi, a z jego pleców spływają strużki krwi po samobiczowaniu.

I tu dokonuje się cud, jeszcze większy, niż u Szekspira. W tekście dramatu autor sugeruje, że królowa zapadła w śpiączkę, a służąca przez szesnaście lat ukrywała ją w swoim domu. W inscenizacji Bergmana widz ma wrażenie, że Hermiona budzi się nie ze snu, lecz ze śmierci[5].

Gdy odnajduje się Perdita i zostaje rozpoznana przez ojca, może dokonać się cud „zmartwychwstania". Paulina zaprasza wszystkich na pokaz „rzeźby" królowej, wykonanej przez słynnego artystę. Zostaje wniesione łoże, na którym leży Hermiona. Wydaje się, że śpi, tak bardzo jest podobna do żywej kobiety, ubrana jest tak, jak w chwili „śmierci" – w czerwoną suknię. W tle zaczyna rozbrzmiewać muzyka i śpiew. To jedna z pieśni szwedzkiego romantyka, Almqvista. Opowiada o krwawiącym sercu, które z boskiej woli

[4] O magicznej mocy koloru czerwonego pisze między innymi Ellen Conroy [w:] eadem, *Symbolism of Color*, Kessinger Publishing, 1942, s. 6.

[5] Cała scena z przebudzeniem królowej, odwołaniem się Pauliny do wiary świadków przywołuje skojarzenia ze wskrzeszeniem córeczki Jaira. Sposób, w jaki Hermiona budzi się z letargu, w jaki sposób wstaje z łoża, sugeruje inspiracje sceną ewangeliczną.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

napełnia czerwienią dziki kwiat białej róży. Jej piękno ma przypominać piękno Boga[6].

Jeśli rozumieć ten *Songes* jako motto całej historii, to ból i cierpienie zarówno Hermiony, jak i Leontesa zbliżyło ich nie tylko do siebie, ale również i do Boga. Poprzez cierpienie ich miłość stała się szlachetniejsza, trwalsza i bardziej uduchowiona. Dzięki niemu byli też w stanie przejść duchową przemianę, a zło zostało naprawione. Muzyka budzi królową z letargu. Miłość, zbliżająca człowieka do absolutu, była w stanie zwyciężyć śmierć. Nie wszystkie jednak szkody da się naprawić. Nie wszystkie mogą ulec zapomnieniu. Ale jak pisze Auden w wykładzie o *Zimowej opowieści*: *Wybaczenie nie w zapomnieniu, lecz w pamiętaniu*[7]. Tylko miłość może zbawić, tylko miłość może wybaczyć, tylko miłość ma moc zmartwychwstania. Taka myśl przewodnia przyświeca tej inscenizacji Bergmana. I w pełni przekazuje jego filozofię.

Czerń

Kolejnym ulubionym przez szwedzkiego reżysera kolorem jest czerń. Występuje jako główny element scenografii, ale też w kostiumach postaci, często stanowiąc przeciwwagę dla jaśniejszych barw. To zaprzeczenie istnienia, idealny „pochłaniacz" światła. Z jednej strony symbolizuje stabilność, mądrość i równowagę, z drugiej zaś fałszywość, zło i śmierć. W Bergmanowskich inscenizacjach możemy spotkać się właściwie z wszystkimi tymi aspektami.

Czarny kolor stanowi główny element dekoracji w inscenizacji *Hamleta* z 1986 roku (podobnie jak czerwień w *Królu Learze*). Göran Wassberg starał się, by jego scenografia nie zdominowała spektaklu. Krytycy porównywali scenę do czarnego szybu *gdzie z góry wpada światło na ludzkie marionetki*[8]. Leif Zern nazwał tę przestrzeń sceniczną wielką czarną cysterną wypełnioną światłem, gdzie na samym dnie czołgają się ludzie, niby-zwierzęta, by dosięgnąć światła. Interpretował to jako wizję świata bez łaski, ponurego, pełnego przemocy[9]. Jednak poza czarnym cylindrem sceny istnieje również świat. Dopiero w finałowej scenie czarny cylinder zostaje zniszczony przez wdzierającą się górnymi otworami armię Fortynbrasa.

---

[6] Przypomina to staroangielską legendę o Christmas Rose, gdzie biedna dziewczynka nie mając nic, by złożyć w darze Dzieciątku Jezus, zaczęła płakać. Z jej łez wyrosła biała róża, która pod wpływem dotyku Jezusa stała się czerwona.

[7] W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare*, red. A. Kirsch, Princeton 2000, s. 295.

[8] T. Eleffsen, *Orytkimskt och hackig ytspel,* „Dagens Nyheter", 21.12.1986.

[9] L. Zern, *Är det Bergman som är Hamlet?*, „Expressen", 21.12.1986.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Tak skonstruowana przestrzeń przywodzi mi na myśl skojarzenia z *wyludniaczem* opisanym przez Samuela Becketta: *Jest to wnętrze płaskiego walca o obwodzie pięćdziesięciu metrów i szesnastu metrów wysokości, żeby była harmonia. Światło. Słabe. Żółte. Wszechobecne, jakby każdy z tysięcy centymetrów kwadratowych całkowitej przestrzeni promieniował osobno. Pulsujące, jakby ktoś dyszał. Zastygające czasem, jakby oddech zamierał. Wtedy wszyscy kostnieją*[10]. Nawiązanie do Becketta może mieć na celu uświadomienie widzowi bezsensowność działań bohaterów przedstawienia, ich zmagań z losem, z którym nie da się wygrać.

W tej czarnej przestrzeni scenicznej poruszają się kolorowe postaci. Większość kostiumów kontrastuje z ciemnością scenografii. Tylko Hamlet nosi czarne ubranie. Zlewa się ono momentami ze scenografią, co pozwala mu czasami pozostawać przez dłuższą chwilę niewidocznym. Może to nieść również inne konotacje. Najpierw te bardzo oczywiste – syn nosi żałobę po zmarłym ojcu, kolejne – Hamlet nie należy do dworu (który ubiera się w krzykliwe stroje) i kostium pogłębia jego dystans. Czarna marynarka, golf, ciemne okulary, a później jeszcze płaszcz kojarzą się z egzystencjalistami. Przypomina Jamesa Deana[11] lub rockersa. Albo nawet Johna Lennona. Kolor staje się tu przekaźnikiem postawy życiowej.

Podobnie czerń będzie mówiła o postaciach w *Pannie Julii* (1985 rok). Jean nosi ubiór tego koloru z racji wykonywanego zawodu – jest lokajem w ziemiańskiej rodzinie. Strój kryje jego indywidualność, stanowi wygodną maskę. Jego narzeczona Krystyna na co dzień ubiera się w szarości, kolory bezpieczne przy pracy w kuchni. Jednak w niedzielę, na wyjście do kościoła przywdziewa czarną suknię. W blasku niedzielnego poranka, w szaro-bladej kuchni zarówno Krystyna, jak i Jean wyglądają jak dwa wielkie kruki pochylające się na Julią, jakby chciały ją osądzić i rozszarpać. Julia nosi biały płaszcz podróżny, który odbija się od strojów służących. Mimo zbrukania, biel symbolizuje tu pewną niewinność, połączoną z naiwnością. Natomiast czerń owej pary kojarzy się z surowością protestanckich przekonań.

Inny kontrast, niż pomiędzy czerwienią a czernią, widzimy w inscenizacji *Króla Leara*. Jak już wspomniałam – scenografia i kostiumy bazują na szerokim spektrum odcieni czerwieni. Żadna z postaci w chwili śmierci nie

[10] S. Beckett, *Wyludniacz*, [w:] idem, *Pisma prozą*, tłum. A. Libera, Warszawa 1982, s. 52.

[11] Nawiązuję tu do zdjęcia autorstwa Dennisa Stocka z 1955 roku, z magazynu „Life", na którym James Dean przechadza się w rzęsistym deszczu po Times Square, z papierosem w ustach, opatulony w czarny prochowiec bardzo podobny do tego, który nosi Hamlet w spektaklu Bergmana.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

opuszcza sceny, pozostaje na niej do końca spektaklu. Przykrywa się tylko czarną chustą, którą ma ukrytą w kieszeni. W ten sposób widz pod koniec przedstawienia staje się świadkiem ponurego pobojowiska. Czerwona przestrzeń sceny usiana jest czarnymi plamami.

Jednak nie jest to jedyna czerń obecna w tej inscenizacji, są jeszcze zamaskowani rycerze (do których podobna będzie armia Fortynbrasa w *Hamlecie*). Obecni w tle sceny, stanowią złowieszcze tło wydarzeń, przypominając o wszechobecności władzy. Krytycy dopatrzyli się w zestawieniu czerwieni i czerni inspiracji flagą faszystowską, co zostało potwierdzone przez scenografa. Dobór kolorystyki potęgował tylko pesymistyczny wydźwięk interpretacji współgrający z ideą Wielkiego Mechanizmu Jana Kotta[12].

Połączenie czerni z czerwienią niesie również przekaz erotyczny. Tak ubrana jest Nora – główna bohatera *Domu Lalki*, gdy wraca z mężem z balu maskowego. Szara myszka przeistacza się, niczym Kopciuszek, w księżniczkę. Ten strój nie tylko pomaga zatańczyć jej tarantelę, ale wzmacnia poczucie własnej wartości, które da jej siłę, by odejść od męża. Dopiero ta sukienka podkreśla głębię kobiecości Nory, wydobywa z niej cechy głęboko ukryte pod barchanowymi zieleniami.

Czerń to jednak przede wszystkim kolor żałoby i z tak oczywistą jej interpretacją spotykamy się u Bergmana kilkukrotnie. Kolorystyka ta łączy się również ze Śmiercią. Diaboliczna postać, jaką jest Wytapiacz Guzików z inscenizacji *Peer Gynta*, pojawia się ubrana na czarno z pomalowaną na biało twarzą. Staje się swoistym autocytatem postaci Śmierci z bergmanowskiego filmu *Siódma pieczęć*. Pojawia się, by rozliczyć Peera z jego ziemskich uczynków. Znawcy twórczości teatralnej Bergmana dostrzegają tu jeszcze jeden poziom autointertekstualności. Powinowatą postacią jest również Mefistofeles z *Ur-Fausta* wystawianego w Malmö w 1958 roku.

Jako czarna dama został pokazany Czas w *Zimowej opowieści*. To dość nietypowa interpretacja, ponieważ ta postać schematycznie bywa antropomorfizowana jako starzec. Tu mamy starszą panią w szeleszczącej czarnej krynolinie, z mnóstwem falban i koronek. To ona staje się narratorką drugiej części widowiska, niczym bajarka opowiadająca baśnie. I to ona pozostaje jako ostatnia na scenie, by powoli, szeleszcząc jedwabną krynoliną, z niej zejść. Zamiast mrocznej wizji Śmierci z *Siódmej pieczęci* mamy dobrotliwą starszą panią, której postać wskazuje na pogodzenie się reżysera z tym, co ostateczne.

[12] Więcej a temat Wielkiego Mechanizmu zob. J. Kott, *Szekspir współczesny,* Kraków 1980, s. 17–79.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Szarości, biele, błękity

Zdefiniowanie trzeciego koloru z palety barw Bergmana sprawia kłopot. Najłatwiej byłoby powiedzieć, że chodzi tu o biel. Jednak często nie jest to czysta biel, lecz złamana. Poza tym do tej samej kategorii dołączają szarości i kolor gołębi, które z jednej strony zdają się tylko dopełnieniami dla wyrazistej czerwieni i czerni, z drugiej zaś wiele mówią o postaciach lub przedmiotach, które sobą naznaczają.

Niewiele postaci ubranych jest w nieskazitelnie czystą biel. Nawet jasna suknia Celimeny w pierwszej części Mizantropa, która wydaje się biała, jest w rzeczywistości kremowa, z błękitnawym gorsetem. Podobnie strój podróżny Panny Julii jest w świetle reflektorów bardzo jasny, prawie biały, a w rzeczywistości lekko liliowy, podobnie jak jej suknia z nocy świętojańskiej. Tak samo Panna z *Sonaty widm* (2000 rok), naznaczona już wampiryzmem, nosi wprawdzie białą suknię, ale z plamami krwi. Jej suknia wydaje się zresztą raczej zimnobłękitna, a Leif Zern pisał w swojej recenzji, że wygląda, jakby była z innego świata. W jej stroju doszukiwał się też powinowactwa z kostiumem Julii[13]. Ofelia, przed odejściem od zdrowych zmysłów nosi bladobłękitną prostą sukienkę, kontrastującą z czernią scenografii i wyraźnymi tonacjami innych kostiumów. Brak czystej bieli sugeruje widzowi następującą interpretację.

Te trzy dziewczyny powinny nosić biel, z racji domniemanej niewinności i czystości, wynikającej z ich wieku, lecz ich strój nie jest tak czysty, jak zdaje się na pierwszy rzut oka, bo każda z nich nosi w sobie skazę. Celimena prowadzi grę pozorów, by skusić Alcesta. Julia nosi na sobie znamię odtrącenia. Biel jej płaszcza podróżnego może także wieszczyć jej rychłą śmierć. Biały jest także kolorem żałoby, a podróż, w którą planuje wybrać się młoda dziedziczka, jest kresem jej życia. Ofelia zostaje przymuszona do kłamstwa i zgwałcona przez Hamleta. Niewinny błękit dziewczęcej prostej sukienki zostaje zastąpiony brudną bielą wymiętej halki i szarym grubym wełnianym szalem, przypominającym bardziej włosiennicę. Biel samodzielnie i w zestawieniu z czerwienią pojawia się w kostiumie córki Indry w *Grze snów*. Można odczytać to jako symbolikę jej boskości, ale też i naiwności, nieznajomości realiów ludzkich, które bogini wykazuje po wstąpieniu na ziemię.

Wyrazista szarość pojawia się w sukni Marii Stuart, ale jest tak wyrazista, że kontrastuje ze strojem Elżbiety na zasadzie czerni z czerwienią. Nie

[13] L. Zern, *Bergman rör vid hjärtat*, „Dagens Nyheter", 13 lutego 2000.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ma nic wspólnego z jasnymi wyblakłymi szarościami strojów poprzednich postaci. To szarość oznaczająca ascezę, ale też stanowiąca znak więziennego zamknięcia.

Biel nigdy nie dominuje w scenografii, natomiast dwoma bardzo ciekawymi przykładami użycia jasnych odcieni innych barw są scenografie do *Zimowej opowieści* (Lennart Mörk) i *Panny Julii* (Gunilla Palmstierna-Weiss). W pierwszej dominuje błękit. Dość paradoksalnie, ponieważ według zamierzeń akcja pierwszej części miała rozgrywać się w „Żółtym salonie" zaczerpniętym z opowiadań Almqvista. Czemu więc żółć stała się błękitem? Reżyser chciał podkreślić zimowy charakter opowieści, dlatego wybrał kolor chłodny, oddalający, przez co wydobył też dystans czasowy i geograficzny. Ale jest też inny, o wiele istotniejszy powód. Błękit sceny miał współgrać z błękitem wystroju widowni. Dramaten było jednym z niewielu teatrów, które zamiast tradycyjnych, czerwonych pluszowych foteli, wybrało niebieskie z dyskretnymi złotymi elementami. Miał on korespondować z barwami narodowymi. Bergman natomiast poprowadził linię interpretacyjną *Zimowej opowieści* tak, by była nie tylko pochwałą zwycięstwa miłości, ale też by stała się wielkim hołdem dla Królewskiego Teatru.

W *Pannie Julii* z kolei szarości mają charakter funkcyjny. Są rozmyte, wybielone tak, by światło wydobywało z nich wszelkie niuanse. Wieczorem, w półmroku, dzięki resztkom światła prześwitującego przez szczeliny w zamkniętych okiennicach, kuchnia wydaje się sinoszara, błyszczą w niej głównie miedziane rondle i miski odbijające ciepłe refleksy. Rankiem, w ostrym świetle dnia wszystko wydaje się niemal białe, potęguje to kontrast pomiędzy strojami postaci. Scenografia – zarówno doborem rekwizytów, jak i kolorystyki ścian i mebli – wpisuje się w tradycyjny obraz szwedzkiego stylu z XIX wieku.

Szerokie spektrum symboli, pokazanych w sztukach wyreżyserowanych przez Ingmara Bergmana, to właśnie gra kolorami. Barwa w ręku mistrza staje się dodatkowym rekwizytem, a czasem nawet zastępuje go, gdy koncepcja artystyczna zmierza w kierunku pustej sceny. Gra kolorami, światłem, przestrzenią. Wprowadza zarówno aktora, jak i widza w przestrzeń metaforyczną i ponadczasową. Reżyser poprzez wykorzystanie symbolicznych znaczeń kolorów na nowo reinterpretuje teksty dramatyczne, kreując dla nich nowe wymiary odczytań.

Odwołując się do powszechnych skojarzeń, inscenizator rozpoczyna grę z widzem, któremu daje do ręki dodatkowe elementy układanki. Tylko od możliwości percepcji odbiorcy oraz jego erudycji zależy, jak wiele z tych elementów uda się dopasować, ułożyć we właściwej kolejności.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Bergman prowadzi dialog z tradycją teatralną – nie tylko poprzez tak oczywiste posunięcia jak wybór tekstu, dokonane w nim skreślenia czy też intertekstualne modyfikacje. Jednym z najistotniejszych elementów (wszak teatr to sztuka wizualna) jest tworzenie obrazów. A do tego niezbędny jest przecież kolor.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Krzysztof Trojanowski

W barwach socrealizmu

O *Przygodzie na Mariensztacie* Leonarda Buczkowskiego

Kiedy krótko po wyzwoleniu na ekranach polskich kin pojawiły się pierwsze barwne filmy z importu, wśród starszych kinomanów, pamiętających amerykańskie przeboje w Technicolorze z drugiej połowy lat trzydziestych, mogły one budzić rozczarowanie, czy wręcz irytację. Sprowadzane ze Związku Radzieckiego kolorowe filmy fabularne i oświatowe nosiły bowiem znamiona jawnej propagandy, lansującej sielankowy obraz ojczyzny proletariatu i jej zasługi w walce z hitlerowskim najeźdźcą. Kinematografie innych krajów socjalistycznych – głównie czechosłowacka i wschodnioniemiecka – także nie szczędziły wydatków na, zgodne z duchem epoki, kosztowne ideologiczne produkcje w kolorze. Polskie osiągnięcia w tej dziedzinie prezentowały się nader skromnie, przede wszystkim ze względu na brak specjalistycznego laboratorium do obróbki barwnej taśmy, ale trudno było również o doświadczonych fachowców, gdyż podejmowane przed wojną próby realizacji filmów kolorowych miały charakter raczej eksperymentalny i ograniczały się prawie wyłącznie do kręgu twórców amatorów[1].

U progu lat pięćdziesiątych postępowi publicyści coraz żarliwiej apelowali w prasie o rodzime filmy w kolorze, przekonując, nie bez racji, że dzięki temu zyskają one na znaczeniu i wzrosną ich *wartości poznawcze, dokumen-*

[1] Największe uznanie zdobył wyróżniony w 1937 roku pierwszą nagrodą na Międzynarodowym Konkursie w Paryżu barwny film dokumentalny *Piękno Księstwa Łowickiego* autorstwa inż. Tadeusza Jankowskiego, twórcy Sekcji Filmowej przy Polskim Towarzystwie Fotograficznym. Zob. „Kino" 1937, nr 41, s. 10.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

talne i propagandowe[2]. Zwiastunem nadchodzącej zmiany był dwudziestosiedmiominutowy dokument Tadeusza Makarczyńskiego z 1951 roku *Mazowsze*, w podtytule *Kolorowy koncert na ekranie*, czyli wyświetlany jako dodatek do filmów pełnometrażowych zapis zainscenizowanego w plenerze występu popularnego zespołu pieśni i tańca, z solistką Lidią Korsakówną. Jak już wkrótce miało się okazać, tej młodej wykonawczyni zostanie powierzona główna rola w pierwszym polskim barwnym filmie fabularnym *Przygoda na Mariensztacie*, a towarzyszyć jej będzie część „Mazowsza".

Nie ulegało wątpliwości, że planowane dzieło musi spełniać obowiązujące kryteria kina socrealistycznego, aczkolwiek nic nie stało na przeszkodzie, aby uatrakcyjnić fabułę, wplatając sprawdzone i lubiane przez publiczność elementy farsy, romansu i filmu muzycznego. Udany mariaż ideologii i kultury popularnej zaowocował sympatyczną, prostą komedią oferującą wizję nowego, pięknego i pełnego optymizmu świata wznoszonego rękoma młodych budowniczych Warszawy płci obojga, dalekiego jednak od rzeczywistości. Ową baśniowość fabuły znakomicie potęgował kolor, ale również umiejętnie wykorzystany motyw socjalistycznego Kopciuszka, który w nagrodę za wytrwałość i „słuszną" postawę otrzymuje księcia, czyli przodownika pracy, za męża, oraz pachnący świeżością, piękny pałac zwany Domem Murarza.

Powodzenie tego pionierskiego i kosztownego przedsięwzięcia gwarantowały nazwiska wytrawnych profesjonalistów: reżysera Leonarda Buczkowskiego i scenarzysty Ludwika Starskiego, autorów wielu przedwojennych, a zwłaszcza pierwszych powojennych kinowych przebojów: *Zakazanych piosenek* (1946) i *Skarbu* (1948). Zanim jednak na planie padł pierwszy klaps, reżyser, scenograf i charakteryzator spędzili dwa tygodnie w czeskiej wytwórni Barrandov, gdzie we współpracy z miejscowymi fachowcami ustalono ogólną koncepcję kolorystyczną filmu i przeprowadzono udane zdjęcia próbne z kandydatką do głównej roli, wypatrzoną przez Buczkowskiego podczas koncertu „Mazowsza" w Pradze. Film powstał na niemieckiej taśmie Agfacolor, część specjalistycznego sprzętu i laboratorium udostępniła berlińska wytwórnia Defa, a polskiej ekipie przez cały okres zdjęciowy towarzyszył radziecki operator i znawca techniki filmu barwnego Fiodor Firsow.

Założenia realizatorów od początku były sprecyzowane: *nasycić obraz atmosferą ciepła, humoru i piosenki, widokiem młodych i ładnych twarzy, perspektywą szerokich i jasnych przestrzeni*[3]. Aby utrzymać całość w pastelowych,

[2] Z. Pitera, *Problem aktualny: barwa. Musimy go rozwiązać!*, „Film" 1950, nr 18, s. 3.
[3] H.J., *Rozmowa o* Przygodzie, „Film" 1954, nr 6, s. 7.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

pogodnych barwach, przede wszystkim należało zadbać o *dyskrecję kolorów i ich subtelne zharmonizowanie*[4], unikając jaskrawych czy wielobarwnych rekwizytów i detali scenograficznych. Największa trudność leżała w zachowaniu ciągłości kolorystycznej w sąsiadujących ze sobą ujęciach, które po zmontowaniu nie mogły zaskakiwać różnicami w odcieniach. Dotyczyło to zwłaszcza sekwencji plenerowych, bardzo uzależnionych od aktualnej pogody. W uzyskaniu jednolitego stylu barwnego miało pomóc wielokrotne powtarzanie i rejestrowanie tych samych ujęć, często nawet po kilkanaście razy, by w montażu wybrać te najbardziej pasujące. Rezultat owych starań i zabiegów nie zawsze jednak pokrywał się z intencjami twórców. Po premierze *Przygody na Mariensztacie* w styczniu 1954 roku recenzent „Filmu" utyskiwał na ubogą skalę kolorystyki i słabe nasycenie barw podstawowych, które dodatkowo *ulegają pewnym wahaniom*[5]. Trudno odmówić krytykowi racji, gdyż te same mankamenty z łatwością dostrzeże także współczesny odbiorca. Tymczasem dzieło Buczkowskiego nie odbiega od dominujących w ówczesnej ikonografii standardów kolorystycznych. Nasuwa bowiem wyraźne skojarzenia z utrzymanymi w tonacjach ochry niektórymi plakatami społecznymi i większością okładek tygodników, ozdobionych często – zwłaszcza w przypadku afiszów – mniej lub bardziej wyrazistym czerwonym akcentem. W *Przygodzie na Mariensztacie* stopień natężenia czerwieni jest wysoki, a jej niekiedy natrętna obecność, czy wręcz kłujący w oczy nadmiar, może rodzić podejrzenia o celowe działanie autorów, choć niewykluczone, że wynika to po prostu z niedociągnięć technicznych.

Elementy w kolorze czerwonym pojawiają się już w pierwszych sekwencjach: kamera eksponuje powstałe na miejscu ruin nowe domy z cegły. Stopniowo czerwień nabiera intensywności. W stronę Warszawy jadą transporty cegieł i odkryte ciężarówki wypełnione rozśpiewaną młodzieżą w barwnych strojach ludowych lub w zielonych koszulach z jaskrawoczerwonymi krawatami, które współgrają z powiewającymi sztandarami i tłem transparentów. Podobne krawaty i koszule noszą warszawskie murarki na uroczystości oddania do użytku Domu Murarza (aczkolwiek warto zauważyć, że ich stroje robocze i prywatne odznaczają się zdecydowanie większą różnorodnością wzorów i kolorów). Intensywnie czerwona jest również chustka głównej bohaterki, Hanki Ruczajówny. Ten raczej banalny element garderoby zyskuje

[4] *10 błyskawicznych wywiadów. Rozmowy z realizatorami „Przygody na Mariensztacie"*, „Film" 1952, nr 33, s. 8.

[5] T. Kołaczkowski, *Nasze recenzje. „Przygoda na Mariensztacie"*, „Film" 1954, nr 6, s. 9.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w filmie wymiar symboliczny – jako widoczny znak emancypacji i awansu społecznego. Przyjeżdżając do Warszawy po raz pierwszy na występy z zespołem ludowym, Hanka nosi chustkę na głowie – tak jak na co dzień u siebie na wsi, co widać później w krótkiej sekwencji kopania ziemniaków, lecz kiedy po kilku miesiącach podejmuje decyzję o wyjeździe do pracy w stolicy, już w pociągu „po miejsku" zakłada chustkę na szyję.

Czerwień jest trwale obecna w stołecznym pejzażu, a w sposób szczególny wykorzystywana w propagandowych dekoracjach i kolorystycznej oprawie świeckich ceremonii, jak organizowana w centrum miasta uroczystość wręczenia kluczy do nowych mieszkań. Płomiennoczerwone flagi, sukna na stole prezydialnym, mównica, rozpięte na ścianach kamienic transparenty okalające gigantyczny biały napis pośrodku: „Lud wejdzie do śródmieścia", mają zapewne nie tylko podkreślić wagę wydarzenia, nadając mu patriotyczny charakter, ale również utrwalić pozytywne skojarzenie z nową władzą, która dba o życiowy komfort „ludzi dobrej roboty". Przodujący murarze z konkurencyjnych zespołów skwapliwie korzystają z tej okazji, aby w uroczystym jaskrawoczerwonym anturażu licytować się w podejmowaniu zobowiązań pobicia kolejnych rekordów we współzawodnictwie pracy.

Obraz stolicy widzianej okiem kamery, czyli Warszawa *mariensztackich kamieniczek, pomników, zabytków, klombów, kwiatów, wodotrysków i eleganckich mieszkanek w nowych osiedlach*[6], w niewielkim stopniu pokrywał się z autentyczną rzeczywistością. Niemniej doskonale mieścił się w ramach przyjętej konwencji i nie zniechęcał odbiorców. *Dokonywał się fałsz, ale w sposób jawny, w porozumieniu z widownią*[7]. Iluzoryczność ekranowego świata zwiastował już jeden z plakatów do filmu autorstwa Witolda Chmielewskiego, który wykorzystał nowy w tej dziedzinie pomysł połączenia dwóch technik plastycznych: fotografii i grafiki.

Uroki Warszawy odkrywamy najpierw z przewodnikiem, oprowadzającym w morderczym tempie zespół świetlicowy z Opoczyńskiego w regionalnych strojach. Główna bohaterka odłącza się od grupy i już bez pośpiechu sama kontynuuje zwiedzanie. Jej postać w oryginalnym wełniaku w szafranowo-czarne paski, z prążkowaną zielono-czarną torbą w ręku i w jaskrawoczerwonej chustce na głowie przyjemnie kontrastuje z bielą elewacji z piaskowca i błękitem nieba, lecz zarazem rezultat tej niewątpliwie świadomej styliza-

[6] J. Płażewski, *Nie bać się śmiechu*, „Życie Literackie" 1954, nr 5, s. 5.

[7] T. Sobolewski, *Buczkowski*, „Film" 1977, nr 8, s. 11.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

cji plastycznej nie pozbawiony jest rysu sztuczności. Na tle bardzo jasnych nowych budynków przestronnej Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej Hanka swoim wyglądem przypomina cepeliowską lalkę, a sceny z jej spaceru i późniejszej zabawy na mariensztackim placu z powodzeniem mogłyby ilustrować propagandowe czytanki o sojuszu miasta i wsi, tudzież przygody dziecięcej bohaterki z książeczki Hanny Januszewskiej *Pyza na Starym Mieście* (1948). Nierealność filmowej stolicy podkreślają też pocztówkowo kolorowe fasady kamieniczek na Mariensztacie oraz istotny fakt, że dla potrzeb produkcji zostały one w całości zrekonstruowane na terenie łódzkiej wytwórni. Ponadto baśniową atmosferę współtworzą efektowne zjawiska przyrodnicze: nieskazitelnie błękitne niebo, słoneczna pogoda, czysta zieleń przyrody i malowniczo zapadający zmierzch. Wrażenie niezwykłości intensyfikuje się w finałowej sekwencji, kiedy po zmroku nad Warszawą nagle pojawia się czerwonozłota łuna, rozświetlająca fantazyjnymi refleksami wieczorne niebo i podnoszące się z ruin miasto.

Poza wykorzystaniem zaczerpniętych z baśniowego imaginarium niektórych chwytów stylistycznych i kolorystycznych twórcy najwyraźniej odwoływali się również do bieżącej ikonografii. Sceny ukazujące bohaterów filmu przy pracy często ewokują sztandarowe dzieła socrealistycznego malarstwa. Męska trójka murarska przodownika Szarlińskiego przywodzi na myśl skojarzenia z obrazem *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja (1950). W obydwu przypadkach postacie poddano zabiegowi zgodnej z rygorem nowych czasów estetyzacji, odpowiadającej wyobrażeniom o dzielnych robotnikach. W filmie Buczkowskiego i na obrazie Kobzdeja murarze w jasnych, schludnych ubraniach roboczych układają kolejny rząd czerwonych cegieł na tle błękitnego lub szaroniebieskiego nieba. Wykonujące taką samą pracę filmowe murarki z brygady kobiecej majster Rębaczowej prezentowane są w nieco inny sposób – na ogół w większej grupie i w przestrzeni całkowicie lub częściowo zamkniętej, co z kolei nawiązuje do tradycyjnych, przedstawianych w stonowanej kolorystyce wizerunków „kobiet we wnętrzach”[8]. Znakomitym przykładem wykorzystania tego modelu w ówczesnym malarstwie jest portret robotnicy przetwórni rybnej *Gertrudy Wysockiej – przodownicy pracy* Juliusza Studnickiego (1950) czy odpoczywające na tle pastelowej ściany *Ceglarki* Kobzdeja (1950).

Przygoda na Mariensztacie spotkała się z dużym zainteresowaniem, ale nie wyznaczyła nowego kierunku w polskiej kinematografii. Nieliczne zre-

[8] E. Toniak*, Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008, s. 18.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

alizowane na barwnej taśmie do końca lat pięćdziesiątych filmy z pewnością nie oparły się próbie czasu i trudno je uznać za wybitne. Dzieło Leonarda Buczkowskiego pozostaje zaś sentymentalną pamiątką, świadectwem epoki, w której kolorowy film zaprzęgnięto do działań propagandowych, aby wykreować piękniejszą wizję zbyt monochromatycznej rzeczywistości.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Piotr Skrzypczak

Sienkiewicz w Eastmankolorze

Barwa i światło w filmowej *Trylogii* Jerzego Hoffmana

Filmowa adaptacja *Trylogii* Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jerzego Hoffmana pełni we współczesnej kulturze polskiej rolę bardzo dobrej ilustracji literackiego pierwowzoru i jej interesującej interpretacji. Jest przykładem adaptacji funkcjonującej w sytuacji tak zwanej wspólnoty „faninizmu", w której zainteresowanie dziełem literackim pobudzane lub wzmagane jest zainteresowaniem utworem filmowym. Nie oszukujmy się jednak: coraz młodsze pokolenia, wychowane w kulturze audiowizualnej, z coraz większym trudem, graniczącym z niechęcią, podejmują lekturę historii Kmicica i Wołodyjowskiego. Mam świadomość tego, że podejmując się opisu i analizy walorów kolorystycznych wartości Hoffmanowskiej trylogii, sięgam po temat w najszerszym odbiorze społecznym coraz bardziej anachroniczny, a ze szkolnego obowiązku „ogólnie znany" i może nawet niemodny. Proponuję jednak spojrzeć jeszcze raz na trzy filmy: *Pana Wołodyjowskiego* (1969), *Potop* (1974), *Ogniem i mieczem* (2000) – jako na utwory, w których w interesujący sposób zrealizowano trzy różne koncepcje plastyczne filmowego obrazu. Postaram się też odpowiedzieć na kilka pytań. Dlaczego filmy Hoffmana mogą się ciągle wydawać wizualnie atrakcyjne? Czy wizja historii w nich przedstawiona zyskała ekranową fotogeniczność?

Jeżeli filmowa *Trylogia* posiada walory plastyczne, to „czy" i „w jakim stopniu" idą one w parze z wiedzą o epoce, jej ikonografią, kulturą materialną i sztuką? Czy twórcy adaptacji odnieśli się w jakimś stopniu do warstwy opisowej dzieła Sienkiewicza, czy też w swoich wyborach kierowali się jedynie formułą estetyczną gatunku filmowego?

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Pełen proces badawczy obejmowałby zatem w tym przypadku: poznanie (analizę i opis), interpretację (wytłumaczenie) oraz ocenę. Ramy tego wystąpienia nie pozwalają mi, rzecz jasna, dotrzeć głęboko do wszystkich zagadnień kolorystycznych trylogii Hoffmana. Tym bardziej będę starał się powściągnąć naturalną u każdego widza i badacza tendencję do oceny i krytyki, natomiast obficiej korzystać z eksplikacji twórców tych filmów i filmoznawczych analiz.

Dorobek polskiego kina w dziedzinie filmu historycznego do roku 1939 był niewielki (*Kościuszko pod Racławicami* w reż. Józefa Lejtesa z 1937 roku), a i po roku 1945 okazał się również niezbyt obfity; daje się bowiem jak dotychczas zamknąć w liczbie dziesięciu obrazów. Konieczna jest jednak w tym miejscu precyzyjna definicja gatunku. W przeciwnym razie za film historyczny będzie można uznać, poza filmem *science fiction,* każdy film pokazujący wydarzenia, które się już dokonały, jak żartobliwie prowokował w dyskusji o polskich filmach historycznych Bronisław Geremek[1]. Mianem filmu historycznego określa się panoramiczną rekonstrukcję odleglejszej raczej niż bliższej przeszłości, o różnym stopniu autentyczności i fikcjonalności wydarzeń, jednak z podbudową faktograficzną jako naczelną zasadą scenariusza. Towarzyszy temu często (choć nie zawsze) batalistyka, elementy biogramu, wątki melodramatyczne etc. Specyficzną formą filmu historycznego jest tak zwany supergigant historyczny – wielki spektakl ze scenami zbiorowymi, przede wszystkim batalistycznymi, w którym wspomniane powyżej elementy dodatkowe stanowią plan uzupełniający[2].

W granicach tak pojętej definicji filmu historycznego można ulokować: *Podhale w ogniu* w reżyserii Jana Batorego (1956), *Krzyżaków* w reż. Aleksandra Forda (1960), *Popioły* w reżyserii Andrzeja Wajdy, *Faraona* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, *Pana Wołodyjowskiego* (1969), *Potop* (1974) oraz *Ogniem i mieczem* (2000) w reżyserii Jerzego Hoffmana, *Gniazdo* w reżyserii Jana Rybkowskiego (1973), *Kazimierza Wielkiego* w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich (1976), a także *Quo vadis* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza (2001). Na obrzeżach zaś tak ostro definiowanego gatunku znajdą się: *Młodość Chopina* w reż. Aleksandra Forda (1958), *Hrabina Cosel* w reżyserii Je-

[1] *Rozumieć czy ilustrować historię*, zapis dyskusji R. Koniczka, B. Geremka, A. Mączaka i J. Tazbira, „Kino" 1975, nr 6, s. 9)

[2] Bardziej szczegółowo przedstawiłem zagadnienie genologii i klasyfikacji filmu historycznego w pracach; *Ekranizacja jako rodzaj interpretacji utworu literackiego na przykładzie adaptacji filmowych wybranych powieści Henryka Sienkiewicza*, red. J. Speina, Toruń 1989 oraz *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku,* Toruń 2004.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rzego Antczaka (1968), *Bolesław Śmiały* Witolda Lesiewicza (1972), *Kopernik* w reżyserii Ewy i Czesława Petelskich (1975), a nawet *Pan Tadeusz* w reżyserii Andrzeja Wajdy (2000). Pozostawmy na boku kwestię zgodności, a raczej niezgodności interpretacji historii, biorącej się z politycznej koniunktury momentu realizacji sporej części tych filmów. Przykładami najwyraźniej to ilustrującymi są socrealistyczne *Podhale w ogniu* opowiadające o powstaniu Kostki-Napierskiego jako o międzynarodówce chłopów polskich i kozaków ukraińskich oraz *Krzyżacy*, komentujący zimnowojenne nastroje w okresie „walki z zachodnioniemieckim rewizjonizmem". Mimo to w całym, podkreślić to raz jeszcze trzeba – skromnym – dorobku doświadczeń polskiego kina w zakresie formuły filmu historycznego właśnie okres 1965–1975 okazał się wyjątkowo obfity w filmy odważniej i bardziej twórczo podejmujące wyzwania realizacyjne omawianego gatunku. Dwie części filmowej trylogii Jerzego Hoffmana, *Pan Wołodyjowski* i *Potop*, określiły nowy styl filmowania historii w szerokim formacie i kolorze, a dokładniej w ich najnowocześniejszej wówczas technologii barwnej – Eastmankolorze. Do tego czasu obawiano się użycia taśmy barwnej (*Popioły*) albo filmowano w słabej technologii (*Podhale w ogniu*), co związane było z mizerią produkcyjną naszego kina. Przełomem okazali się *Krzyżacy* Forda – pierwszy polski szerokoekranowy film na taśmie Kodak-Eastmancolor. Przed realizacją tego zupełnie nowego pod względem technologicznym przedsięwzięcia jego operator – Mieczysław Jahoda, w formie eksperymentu nakręcił w takim samym formacie etiudę *Stadion*. To doświadczenie oraz płynące z niego wnioski znalazły swoje odbicie w filmowych *Krzyżakach*. Pod względem kolorystycznym film spełnił wymagania estetyki „supergiganta", dając widzom atrakcyjny wizualnie obraz epoki średniowiecza, ale też zachowując pewien szacunek dla barwnej oprawy epoki, co dostrzega się najwyraźniej w sekwencji malborskiej tego filmu. Kolor w *Krzyżakach* uzyskał ponadto wartość ideologiczną, ponieważ Jahoda, zgodnie z koncepcją reżysera, wydobył i podkreślił barwną opozycję świata polskiego do świata krzyżackiego. „Przestrzeń polską" i samych Polaków zwaloryzował przyjaznymi, ciepłymi, żywymi kolorami. Państwo krzyżackie i zamieszkujących je knechtów sprowadził do niemal abstrakcyjnych monochromatycznych bieli i czerni, jak w scenie wędrówki Juranda do Szczytna albo w postaci jednorodnego, białego tłumu rycerstwa pod Grunwaldem, mającego kojarzyć się podobnie złowrogo jak zakon teutoński w *Aleksandrze Newskim* Siergieja Eisensteina. Wielki frekwencyjny sukces *Krzyżaków* dowiódł przede wszystkim atrakcyjności nowej formy widowiska. Jeżeli później, w latach sześćdziesiątych, realizowano filmy panoramiczne, ale czarno-białe, bra-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ło się to głównie z ograniczeń dostępu do nowej technologii i związanej z tym brakiem doświadczenia w tej dziedzinie. Sukces *Krzyżaków* był więc wyraźną informacją wysłaną twórcom polskiego kina: oczekiwano na imponujące rozmachem spektakle w poszerzonym formacie i kolorze.

„Porażką kolorystyczną" okazały się *Popioły* Andrzeja Wajdy, nakręcone w formacie panoramicznym, lecz z użyciem taśmy czarno-białej. Było to zresztą dosyć często stosowane rozwiązanie w kinie polskim lat sześćdziesiątych (*Pierwszy dzień wolności* w reżyserii Aleksandra Forda, 1964, *Rękopis znaleziony w Saragossie* w reżyserii Wojciecha J. Hasa, 1965, *Zwycięstwo* w reżyserii Jerzego Passendorfera, 1969). Asystent Wajdy przy *Popiołach,* Andrzej Żuławski, w prowadzonym podczas realizacji filmu dzienniku ubolewał nad małymi możliwościami produkcyjnymi polskiego kina i brakiem tradycji w dziedzinie wielkich widowisk, a później otwarcie zadeklarował swoją postawę wobec filmu czarno-białego:

> Barwy, ich wzajemny stosunek, kontrasty. Są niezliczone, lecz one także muszą zostać uporządkowane, niekiedy zgodnie z realiami geograficznie-kulturowymi. Inne barwy przeważają we Francji, inne w Polsce […] Widzę świat w kolorze. Musiałbym mieć wadę wzroku, gdybym widział świat w czerni i bieli[3].

Sam Wajda po latach przyznał się do błędu, jakim okazała się jego „kolorystyczna kapitulacja" w *Popiołach*:

> Pierwszym błędem, który popełniłem, przystępując do *Popiołów* był wybór taśmy czarno-białej. Czuliśmy wtedy strach przed kolorem, obawę, że kostiumy, trawa, niebo, architektura nie połączą się w jeden wspólny obraz, że nad tym nie sposób zapanować artystycznie. Tymczasem zmaganie z kolorową taśmą, jak to dziś widzę, mogło dać ostrogę naszej wyobraźni. Moda nakazywała w tym czasie robić film na szerokim ekranie, anamorfotycznymi obiektywami. Ten format nigdy nie był dla kina naturalny; stał on w sprzeczności z montażem. Zamiast robić wiele ujęć, fotografowało się wówczas całe sceny w jednym długim ujęciu, co uniemożliwiało późniejsze przyśpieszenie rytmu filmu. Albo, co gorsza, w wypadku młodych aktorów, ulepszenie w montażu tego, co grali przed kamerą[4].

[3] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitz i Alpe Adria Cinema, tłum. K. Merta, B. Wiśniewska, Warszawa 2004, s. 33.

[4] A. Wajda, *Oscar 2000. Wajda – filmy*, Warszawa 2000, s. 58.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

W kontekście tej wypowiedzi Wajdy ciekawie wygląda przegląd późniejszych realizacji współpracujących z nim operatorów: Jerzego Lipmana (debiutującego wraz z Wajdą przy realizacji *Pokolenia* i *Kanału* (1955, 1957) – autora zdjęć do *Pana Wołodyjowskiego* oraz Jerzego Wójcika (*Popiół i diament*, 1958) – autora znakomitych zdjęć barwnych do *Faraona*, a następnie *Potopu*. Także prekursor polskiej barwnej panoramy – Mieczysław Jahoda nakręcił z Wajdą *The Gates to Paradise* (*Bramy raju*, 1968) – panoramiczny, barwny film w technologii Techniscope.

Bardzo interesującym pod względem przyjętej koncepcji kolorystycznej okazał się *Faraon* ze zdjęciami Jerzego Wójcika – film barwny i panoramiczny, w technologii Eastmancolor. Filmową opowieść o Ramzesie XIII zrealizowano w zupełnie innej koncepcji plastycznej niż ta, do której przyzwyczaiła widzów tradycyjna formuła starożytnego supergiganta. Asceza wykorzystanych w Faraonie środków artystycznych – scenograficznych i dźwiękowo-muzycznych – w połączeniu z wyraźną redukcją gamy barw (przy możliwościach wykorzystania ich pełnej palety) do „archaicznego klucza kolorystycznego" złożyły się na widowisko nawiązujące do staroegipskiego malarstwa, etnicznej egzotyki, a poprzez stonowanie kolorów, podświadomie kojarzącego się z bardzo odległą epoką. Alicja Helman zwróciła uwagę na konsekwencję tej kolorystycznej ascezy i wynikającą z niej siłę pointy filmu, którą jest śmierć Ramzesa. Według Helman ograniczenie palety barwnej stało się świadomą formą ekspresyjnego oddziaływania. Wykorzystując w *Faraonie* skalę od żółcieni do brązów z dodatkiem błękitu i zieleni (czego nie można było zupełnie uniknąć) Kawalerowicz i Wójcik wyeliminowali czerwień dla wzmocnienia efektu jej końcowego pojawienia się – w krwi zamordowanego Ramzesa[5]. Obok dążenia do autentyczności warstwy dźwiękowej wrażenie prawdy kolorystycznej o dawnym Egipcie okazała się dla twórców *Faraona* najpoważniejszym wyzwaniem, o którym tak pisał później Kawalerowicz:

> Kolor. Był to chyba problem najistotniejszy i najbardziej skomplikowany. Jak najintegralniej związać treść i formę. […] Urzekł nas współczesny Egipt i jego kolorystyka. Wiedzieliśmy od razu, że nie posłużymy się kolorami w ich tradycyjnej formie. Kolor bardzo często rozbija dramaturgię i staje się elementem wyłącznie technicznym. Chcieliśmy tego uniknąć. Wyselekcjonować barwy i sprowadzić je do spraw formy i treści, to znaczy ograniczyć bogactwo i blichtr starożytności, a pokazać Egipt obyczajowy taki, jakim być może był naprawdę. Wyeliminowaliśmy od razu trzy

[5] A. Helman, *O dziele filmowym. Materia, struktura, budowa*, Kraków 1981, s. 163.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> kolory, które jak dotychczas najlepiej sprawdzały się na ekranie: czerwony, niebieski i zielony. Oparliśmy się wyłącznie na ugrach, bieli, czerni i złocie. Ta paleta barw pozwoliła nam uzyskać ową patynę, która stałą się w filmie sprawą dominującą. Sprawą tworzącą dystans czasowy w odbiorze emocjonalnym filmu[6].

Zupełnie inne zadanie postawili przed sobą twórcy filmowego *Pana Wołodyjowskiego*, przede wszystkim operator Jerzy Lipman, który również zdecydował się porzucić tradycyjny klucz kolorystyczny supergiganta historycznego, ale zarazem nie chciał nawiązywać do estetyki ekranowego westernu, do którego, jako „eastern" rozgrywający się na Dzikich Polach, trzecia część *Trylogii* mogła się niebezpiecznie zbliżyć. Dochodził do tego jeszcze jeden ważny rys: wierności warstwie opisowej powieści i całemu bogactwu wyobraźni kolorystycznej Sienkiewicza.

Pod względem techniki literackiego obrazowania *Trylogia* okazuje się właściwie dzisiaj dziełem z pogranicza pozytywizmu i modernizmu. Głównie w zakresie ekspresji światła i koloru – pomieszanego i zsynchronizowanego z dźwiękiem. Dotyczy to także walorów światłocienia (zwłaszcza niuansów kontrastu), widzenia krajobrazu i wszelkich zjawisk z uwzględnieniem pory dnia, specyfiki źródeł światła (księżyc, słońce, ognisko) różnego rodzaju przesłon (chmury, tafla wody), poczucia ostrości, załamywania lub migotliwości barw. Można więc tu mówić o przekładzie na język literacki rozmaitych optycznych aspektów malarstwa. Ponadto w *Trylogii* dokonało się płynne przejście od stanowiska realizmu i akademizmu w sztuce do postawy jawnie impresjonistycznej. Bogdan Mazan zauważył wczesne uwidocznienie się w pisarstwie Sienkiewicza przejawów literackiej techniki impresjonistycznej, koegzystującej z zalążkami postawy rozwiniętej i skrystalizowanej właśnie w *Trylogii*. Zaznaczyła się też ich przybliżona adekwatność do trendów i przeobrażeń w nowoczesnym malarstwie. U schyłku lat siedemdziesiątych Sienkiewicz wykazywał już gotowość do przejęcia (z modyfikacjami) pewnych elementów techniki impresjonistycznej i skłonności do jej twórczej adaptacji w ramach różnych zainteresowań, także antycypujących plany epickie oraz wielkie wizje historyczne *Trylogii*[7]. Postrzeganie impresjonistyczne w malarstwie prowadziło do skupienia się na przelotnych zjawiskach – na

[6] J. Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, opr. S. Kuśmierczyk, S. Zawiśliński, Warszawa 2001, s. 59–60.

[7] B. Mazan, *Impresjonizm „Trylogii" Henryka Sienkiewicza. Analiza, interpretacja, próba oceny*, Łódź 1993, s. 128.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

kolorze i (w dalszej kolejności) na ruchu. Malarz impresjonista starał się oddać wrażenie doznawane przez oko, nie pozwalając, aby umysł uzupełniał je o takie elementy, jak na przykład zmiana natężenia albo koloru światła o różnych porach dnia. Dlatego impresjonista mniej był zainteresowany trwałymi, „obiektywnymi" właściwościami motywu lub formą[8]. „Sienkiewicz ma niesłychane poczucie barwy. Jest to może największy malarz w pisarstwie. Oczy jego, jak oczy wytrawnego pejzażysty, miały właściwość rozpryzmatowywania promieni słonecznych w najbardziej białe południe" – cytowała opinię Stanisława Cat-Mackiewicza Barbara Wachowicz, dodając zaraz:

> Sienkiewicz całe życie żałował, że nie został malarzem. Nie satysfakcjonowały go noty krytyki o „plastycznym widzeniu świata", „mistrzostwie w odtwarzaniu tego, co stanowi najwydatniejszą cechę rzeczywistości, a mianowicie: odcieni i półtonów", porównanie opisów poranka u Prusa, gdzie fiolet, zieloność, złoto, róż i czerń, kontrastujące konturami, nie stanowiły całości kolorystycznej z obrazem poranka w *Trylogii*, gdzie „leciuchna jasność", jasnoróżowy kolor, lekko uzupełniony zielenią i złotem zlewały się w harmonijną gamę przedświtu[9].

Impresjonistyczne percypowanie nie było oczywiście jedynym aspektem wyobraźni plastycznej Sienkiewicza. W zakresie polskiego pejzażu i szczególnie batalistyki pisarz pozostawał również pod silnym wpływem malarstwa Józefa Brandta, Juliusza Kossaka, Piotra Michałowskiego i Józefa Chełmońskiego.

Z tych wszystkich powodów realizacja zdjęć do *Pana Wołodyjowskiego* okazała się dla Jerzego Lipmana niezwykłym wyzwaniem. Nie mogąc odnieść się do odpowiednich wzorów w polskim kinie, twórca zdjęć *Pana Wołodyjowskiego* musiał nie tylko przełożyć na filmowy obraz walory plastyczne pisarstwa Sienkiewicza, ale pozostać w miarę możliwości wierny kolorytowi epoki i do tego wszystkiego spełnić pewne wymagania estetyczne gatunku, jakim był supergigant historyczny. Lipman jako znakomity operator związa-

[8] Zob. P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, tłum. I. Sieradzki, Wrocław 1969, s. 98, 99. Radykalizm tak postawionych tez tonował nieco Bogdan Mazan, stawiający pod rozwagę problem spychania u impresjonisty w podświadomość pierwiastka kazualnego w procesie twórczym, co jako świadectwo odbioru i przeżycia nieoczekiwanie może zbliżać postawę impresjonistyczną do innej niż ona sama – antyimpresjonistycznej. Brak zainteresowania się w postawie impresjonistycznej trwałymi właściwościami zjawiska paradoksalnie może zmierzać ku uchwyceniu jego istoty w jego radykalnym, można rzec „totalnym" obiektywizmie. B. Mazan, op.cit., s. 22.

[9] B. Wachowicz, *Filmowe przygody małego rycerza*, Warszawa 1971, s. 176–177.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ny ze szkołą polską (*Pokolenie*, *Kanał* Andrzeja Wajdy), autor znakomitych zdjęć do *Noża w wodzie* Romana Polańskiego, miał co prawda w swoim dorobku *Popioły* – film szerokoekranowy, jednak przecież czarno-biały. Decyzje estetyczne operatora *Pana Wołodyjowskiego* określone były więc skomplikowanym splotem koniecznych kompromisów, który dał w efekcie film interesujący plastycznie, a ściślej – kolorystycznie. Lipman zdawał sobie sprawę z tego, że jako estetyczne *novum* polskiego kina ekranizacja ostatniej części *Trylogii* nie mogła zostać przyjęta bez kontrowersji i zastrzeżeń. (Jak się okaże, istotnie tak się stało). Swoje decyzje o charakterze kolorystycznym operator w ten sposób uzasadniał:

> *Pan Wołodyjowski*, mimo że jest filmem historycznym, został jednak w tych historycznych ramach potraktowany dosyć współcześnie, dlatego opieranie jego kompozycji plastycznej na wzorach malarskich byłoby błędne i niepotrzebne… Tym niemniej [!] zależało nam na uzyskaniu jednorodnego stylu filmu. W epoce, w której osadzona jest akcja naszego filmu, istniało i rozwijało się w Polsce malarstwo portretowe i tzw. „portrety trumienne", co stało się dla nas podstawą wyobrażeń kolorystycznych[10].

Bardziej rozbudowany wywód na temat koncepcji kolorystycznej *Pana Wołodyjowskiego* przedstawił Lipman w rozmowie z Wachowicz:

> Najważniejszy oczywiście był Sienkiewicz i zagadnienie wizualnego odtworzenia jego wizji siedemnastowiecznego świata. Mając sentyment do *Trylogii*, jaki miewają wszyscy wychowani na Sienkiewiczu, czułem przede wszystkim potrzebę odnalezienia w obrazie filmowym czegoś, co mogłoby stać się odpowiednikiem języka Sienkiewiczowskiego – barwnego i malarskiego. Czytając, miałem wizję każdej sceny, każdego rozdziału z całym miękkim zestawem półtonów. Nie, nie szukałem jakiegoś określonego odpowiednika w malarstwie. Oczywiście, moja pamięć podsuwała wiele malarskich sugestii – ale bez detali. Widziałem kompozycję brył, tonację, układ linearny. Nie sceny. […] Przywoływałem na pamięć Brandtowskie „jasyry" i „tabuny", *Perszerony* Michałowskiego, *Jeźdźców wschodnich* Orłowskiego, *Stadniny na Podolu* Juliusza Kossaka, srebrzysto-popielatą *Sannę* Chełmońskiego…, ale było to trochę tak, jak z minionymi filmami. Nigdy nie chciałbym się powtarzać. A przecież coś już tkwi w mojej podświadomości – doświadczenie z *Popiołów*, *Pokolenia*, *Noża w wodzie*, które jest pomocne przy nowym eksperymencie. Nasza wizja plastyczna czasów Michała Wołodyjowskiego jest zresztą ukształtowana przez malarstwo i literaturę dziewiętnastowieczną. Nie mamy zabytków malarstwa z XVII w.,

[10] „Filmowy Serwis Prasowy" 1969, nr 2, s. 32–33.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> które mogłyby być inspiratorem dla operatora. Typowe „trumienne" portrety to świetne wzorce dla scenografa, charakteryzatora, punkt wyjścia dla kostiumologa, ale próżno szukać w XVII-wiecznych sztychach szerokiego pejzażu, oddechu pól, Sienkiewiczowskiej gamy kolorów. Kolorów złamanych, przenikających się, niekontrastowych. […] Wspólną cechą malarza i operatora pozostaje przestrzenna kompozycja kadru i jego oświetlenie, ale operator pamiętać musi nie tylko o tym jednym obrazie, który właśnie rysuje mu się przed kamerą – a o miejscu tego obrazu w całości plastycznej filmu. O akcji. O aktorze. O montażu. […] Stojąc za kamerą w *Wołodyjowskim*, wiedziałem – muszę całkowicie władać tym, co mam pokazać, muszę wiedzieć, jak uzyskać harmonię słońca z pochmurnym niebem, dnia z nocą. Widza nie interesuje, do jakiego stopnia panuję nad żywiołem. Widz uważa – i słusznie – że jeśli operator potrzebuje na przykład wygasić słońce, to niech to słońce wygasić potrafi. Spróbowałem[11].

Po czystości bieli, głębokości czerni i całej skali pośrednich tonów szarości *Popiołów* Lipman musiał zmierzyć się z zadaniem oryginalnego i niekiczowatego pokazania na taśmie całego bogactwa barw epoki *Trylogii*, uwzględnienia ostrych rygorów kolorystycznych, determinowanych już na etapie przedzdjęciowym przez ikonografię XVII-wieczną. Do tego dochodził jeszcze klucz emocjonalny różnych sekwencji filmu: wielobarwna, sentymentalno-komiczna część warszawska, surowa płowość stepu części Chreptiowa, infernalność gamy czerwieni sekwencji raszkowskiej, wreszcie posępność czerni i granatów kody kamienieckiej. Wszystko to razem groziło sprowadzeniem widowiska do kolorowej kakofonii, jaką dawał w swojej skali i wyrazistości tonacji Eastmancolor. Po premierze *Pana Wołodyjowskiego* nie wszyscy zresztą od razu docenili wartość inteligentnej koncepcji Lipmana – różnicowania i tonowania skali barw, którą dawała ta technika. Pisano więc najczęściej o „easternie" albo o „komiksie"[12], mając na myśli zarówno przygodowy

[11] B. Wachowicz, op.cit., s. 177–179.

[12] Aleksander Jackiewicz swoją recenzję filmu Hoffmana zatytułował właśnie *Piękny komiks o małym rycerzu*, jednak jako pierwszy oddał sprawiedliwość wysokiej klasy robocie Lipmana: „Już sama czołówka filmu wypełniona ruchomymi obrazkami, przyszłymi scenami umieszczonymi obok siebie jak w albumie, wskazuje na charakter dzieła. Ilustracyjność – ale w sensie ambitnym – zaznacza się też w stronie plastycznej filmu. To malarstwo wysokiej klasy. Autor zdjęć Jerzy Lipman. Jego plenery są pełne powietrza, surowe, barwne, ale w sposób powściągliwy. Soczyste, chociaż często przygaszone lub ograniczone do samych walorów. Piękne są wnętrza, zwłaszcza autentyczne. Lipman chętnie kamerą ogarnia przedmioty i ich materie. Malowniczo, fantazyjnie, ale zawsze ze smakiem zostały zrobione stroje bohaterów. Lipman z ludzi i strojów, z tłumów i koni komponuje, najchętniej w partiach epickich, piękne obrazy. *Pan Wołodyjowski* na ekranie jest więc komiksem. W najlepszym tego słowa znaczeniu. Komiks artystyczny". A. Jackiewicz, *Piękny komiks o małym rycerzu*, „Życie Literackie" 1969, nr 2,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

charakter opowieści o łatwo dających się kwalifikować jako typy bohaterach, ale także skalę soczystych i uzupełniających ją – stonowanych, przygaszonych barw, której dotąd nie było w polskim filmie. W większej części recenzji od razu wskazywano właśnie na zdjęcia Lipmana jako na istotny walor filmu[13].

Bardziej obiektywna i wyważona, bo dokonana z perspektywy czasu, ocena dzieła Lipmana (przecież o dziele operatorskim trzeba tu mówić) pojawiła się kilka lat po premierze, u Janiny Koblewskiej. Podkreśliła ona estetyczną wartość technicznych parametrów tego filmu (kolor, panorama) jako pozwalających na zbliżenie się widowisku do malarstwa[14]. Najbardziej wnikliwa i obiektywna analiza pracy Lipmana ukazała się jednak dopiero po kilkudziesięciu latach w pracy zbiorowej: *Zdjęcia: Jerzy Lipman* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, w studium Marcina Marona pt. *Pan Wołodyjowski*.

Jedną z najistotniejszych dla Lipmana kwestii estetycznych była rezygnacja z typowej dla westernu konwencji tzw. nocy amerykańskiej, w której porę tę odtwarza się w kolorycie niebieskim jako rzekomo naturalistyczne otworzenie nocy księżycowych. Sceny kręcone w dzień pociemnia się wówczas i filtruje na tonację niebieską (od początku kina, w filmach z całymi sekwencjami filmowanymi jednolicie, stanowiącą klucz kolorystyczny odsyłający do pory nocnej). W amerykańskich i włoskich westernach, w ogóle w filmach barwnych w technice Eastmancolor w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stosowano tę technikę chętnie i powszechnie. Wiązało się z nią jednak niebezpieczeństwo monochromatyczności tonacji – do niebieskiej – i niepo-

s. 16. Warto w tym miejscu zauważyć, że opisywana przez Jackiewicza czołówka *Pana Wołodyjowskiego* to jedna z dwóch wymiennie funkcjonujących wersji. Drugą, bardziej stylową, jest ekspozycja napisów klasyczną czcionką na zdjęciach stepów, krajobrazu, w którym pojawia się mały rycerz. Również filmowe *Potop* oraz *Ogniem i mieczem* otwierają czołówki nie nawiązujące stylem do epoki, w którym powstały powieści, ich gatunku literackiego, czy nawet konwencji wielkiego widowiska historycznego, ale do formuły wielkiego spektaklu w ogóle. W *Potopie* jaskrawy napis tytułu z literami o kroju przywodzącym na myśl stylistykę westernu, eksponowany na tle pejzażu w pierwszej i ruin w drugiej części, powiększa się i narasta w efekcie do sztucznego efektu tzw. liter zbudowanych. Zupełnie kuriozalny jest natomiast apokaliptyczny, płonący tytuł czołówki *Ogniem i mieczem* z ognistą kulą.

[13] Cały film zapisuje się w pamięci estetycznej widza jako ciąg świetnych obrazów o wartości zarazem autonomicznej i podporządkowanej treściom fabularnym, jego ogólnej wymowie". Z. Dolecki, *Rapsod patriotyczny*, „Kierunki" 1969, nr 15, s. 20. „Dlatego motyw baśniowy ujawnia się nie tyle w niezwykłych zdarzeniach, ile w pięknej fotografii Jerzego Lipmana i w malowniczo pomyślanej scenerii. Cudowne wnętrza, dworki […], a wreszcie cudowny, złotożółty step – sprawiają wrażenie czegoś prawdziwego, ale przecież jakby ze snu, z baśni". J. Gazda, *Legenda Rzeczypospolitej*, „Ekran" 1969, s. 14.

[14] J. Koblewska, *Adaptacje filmowe „Pana Wołodyjowskiego" Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1974, s. 47.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

żądanego efektu sztuczności oświetlenia[15]. Dlatego Lipman zastrzegał się już na etapie przedzdjęciowym:

> Chcę odejść od tej konwencji, do czego skłoniły mnie efekty ekranowe… w filmie barwnym jest to oczywiście trudniejsze niż w czarno-białym ze względów czysto technicznych. Realia same zmuszają mnie do szukania takiej konwencji, która stworzy odpowiadające mi pod względem plastycznym wrażenie nocy. Szukam sposobu mniej konwencjonalnego, wyobrażam sobie noc na ekranie w ugrach i monochromatycznej tonacji tła, przy zachowaniu drobnych elementów kolorystycznych na pierwszym planie[16].

Po realizacji filmu operator swoją deklarację powtórzył:

> Walczyłem, żeby *Wołodyjowski* nie miał w sobie nic z westernu. Dzięki precyzyjnym wyliczeniom fotooptycznym mogłem odejść od tej cukierkowatej konwencji i przez opracowanie metody łamania barw dać obraz nocy w ciemnych brązach. […] Ogromny szturm nocny [Kamieńca – P.S.] od wyjścia zza gór poprzez atak z biciem bębnów aż po wycofanie się spod twierdzy stojącej w płomieniach musiał się kolorystycznie i walorowo odcinać o szturmu dziennego. Biali Turcy, szare mury Kamieńca, złote pole z płatami zielonej trawy czerwono-pomarańczowy płomień maźnic – to wszystko miałem utopić w szarych brązach nocy. Kręciłem sceny w chmurny dzień i filtrowałem tak, by uzyskać kolor posępnego wieczoru[17].

W scenach nocnych Lipman stosował metody utrzymywania ciemnej tonacji obrazu, znane z jego wcześniejszych czarno-białych filmów. Zachowywał niską ekspozycję oraz przyciemnioną tonację z akcentowaniem efektów świetlnych – głównie ognia. Postacie na pierwszym planie oświetlał światłem ekspozycyjnym o średnim natężeniu, tło zaś pozostawało ciemne i mało wyraziste, lecz z jasnymi punktami świetlnymi (okna, ogień). Na swój sposób obraz filmowy był więc zgodny z plastycznymi, impresjonistycznymi opisami Sienkiewicza, o których była wcześniej mowa.

Opracowana przez Lipmana dla potrzeb realizacji *Pana Wołodyjowskiego* metoda filtrowania i przełamywania kolorów uwzględniała tzw. tempe-

[15] Dowodu na to nie trzeba szukać daleko wstecz. W *Quo vadis* Jerzego Kawalerowicza jest scena „nocnej" wizyty Winicjusza, Chilona i Krotona w Ostrianum. Ta nieprzekonująca scena została nakręcona w tunezyjskim plenerze w dzień, a następnie sztucznie i niedbale przyciemniona. Świadczą o tym wyraźne cienie postaci i silna ekspozycja naturalnego, słonecznego światła.

[16] „Filmowy Serwis Prasowy" 1969, nr 2, s. 33.

[17] B. Wachowicz, op.cit., s. 180, 182.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

raturę barwy. Określona długość fal świetlnych modyfikowana filtrami przy precyzyjnych obliczeniach dawała określony efekt[18]. Zielona trawa plenerów bieszczadzkich zamieniała się w płowo-rudy step sekwencji bitwy z Azba-bejem. Scena z opowieścią pana Snitki przy ognisku na stepowej polanie pod Chreptiowem kręcona była w dzień, w słonecznym zenicie, ale podbarwiona lekko światłem filtrowana na brąz, dała w efekcie przekonujące wrażenie pory zachodu słońca.

Innego rodzaju problem stworzyła wielobarwność XVII-wiecznych kostiumów i militariów. Tu znowu pojawiła się konieczność kompromisu pomiędzy literacką wizją, współczesną wiedzą o epoce i konwencją widowiska. Najwyraźniej uwidoczniło się to w koncepcji sfilmowania husarii – najbardziej rozpoznawalnego symbolu czasów przedstawionych w *Trylogii*. Wielobarwność tej formacji tylko pozornie dawała kolorystyczny atut autorowi zdjęć[19]. Ubolewał nad tym bogactwem barw militarysta *Wołodyjowskiego* – Jerzy Szeski:

> Patrzę na husarza. Wielki koń, na nim wysoki człowiek. Na koniu czaprak – płachta wielka, bardzo k o l o r o w a , cały rząd konny – ogłowie, napierśnik – k o l o r o w e . Skóra pozłacana nabijana turkusami, rubinami, Człowiek ma na sobie pancerz i hełm – lśniący złotem czy srebrem. Długi żupan bardzo k o l o r o w y . Ma kopię długości pięciu metrów z długim proporcem – jaskrawy w k o l o r z e – i skrzydła, wprawdzie szarawe, ale tworzące dużą – kontrastową płaszczyznę. I cóż się dzieje? Jak to wszystko złożymy w ca-

[18] Zasadę określania „temperatury barwy" tak objaśniał sam Lipman: „Temperatura barwy mierzona w stopniach Kelvina to – najprościej mówiąc – problem dominanty ciepłych lub zimnych tonów. Kolory ciepłe wskazują temperatury plusowe, zimne – minusowe. Według tabeli określającej wartości temperatury barwy można »wyliczyć filtry«. Taśma Eastman przystosowana jest w zasadzie do temperatury barwy wynoszącej 3200° K. Jest to temperatura normalnego światła sztucznego, wieczorem, w mieszkaniu. Żeby uzyskać odpowiednie temperatury barwy w plenerze taśmę trzeba filtrować, używając różnego typu filtrów". B. Wachowicz, op.cit., s. 179.

[19] Por. J. Cichowski, A. Szulczyński, *Husaria*, Warszawa 2004. Autorzy zaznaczyli: „Nawet cudzoziemcy opisując husarię, nie potrafią o niej mówić bez zachwytu. Kosma Bruteni w 1674 r. określił ją takimi słowy: »Próżna byłaby praca opowiadać okazałość i piękność rycerstwa tego, mówić bowiem o zbrojach jego, o wysokich kopiach z długimi chorągwiami, o tygrysich skórach, o pysznych koniach, rzędach, strzemionach, cuglach od złota, haftów i drogich kamieni byłoby to przyćmić ich piękność. Jest to jazda, jakiej nie ma na świecie, żywości jej i przepychu bez widzenia własnymi oczami objąć nie podobna« (s. 69). W innym miejscu natomiast: „Z opinii współczesnych wynika, że kolor stroju nie był ujednolicony nawet w poszczególnych chorągwiach. W husarii jednak przeważał kolor czerwony, a cały strój był z »przedniego sukna« – szczególnie u towarzyszy" (s. 67).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

łość – wije się szarawy, połyskliwy wąż, harmonijny w barwie. Wszystko się zlewa. Nie jest to buchający jaskrawością rajski ptak"[20].

Ulubionym motywem kolorystyczno-świetlnym Lipmana był ogień, a sam operator określał siebie żartobliwie jako piromana. Postacią konsekwentnie prowadzoną w tej stylistyce był Azja Mellechowicz. W scenie rozmowy z Basią przed wyjazdem z Cheptiowa ma za swoimi plecami drgające płomienie paleniska; znalezionego przez Lipków na śniegu, półoślepionego i zakrwawionego oświetla żagiew; wreszcie widz żegna Azję, również widząc go wbitego na pal i podpalonego sterczącą żywą pochodnią na tle zachodu słońca. Najsilniejsze jednak skojarzenie Azji z symbolizującym gwałt i destrukcję ogniem budzi oczywiście scena pożaru Raszkowa. Postać Azji oświetlił w niej Lipman dokładnie taką samą barwą, jaką miała płonąca za nim bryła osady. Tę właśnie scenę zanalizował dokładniej Maron:

> Wykorzystując w kadrze specjalne efekty świetlne i barwne, stworzył Lipman niezwykle intensywny obraz płonącego Raszkowa. W tej scenie raz jeszcze ujawniła się jego charakterystyczna ekspresja fotograficzna, znana z innych filmów skłonność do kondensowania w kadrze wielu elementów kompozycyjnych i oświetleniowych dla intensyfikacji obrazu.
>
> Dobrym przykładem jest pierwsze ujęcie. Azja stoi na środku kadru, w planie średnim, ubrany w srebrny płaszcz i hełm. Po jego bokach, nieco z tyłu, dwóch Tatarów. Nad nim powiewająca, czarna chorągiew. Tło stanowi ściana pomarańczowego ognia. Pomiędzy jego płomieniami widać jeszcze czarne, zwęglone konstrukcje domów, a w głębi biel śniegu. Efekt dodatkowo wzmacnia ruch statystów w głębi kadru i przyciemniona tonacja obrazu. Dzięki kompozycji, barwie oświetlenia i kostiumu obraz posiada niezwykle ekspresyjny charakter i oddaje grozę chwili. Azja jest tutaj panem sytuacji, „aniołem śmierci" niosącym zniszczenie i trwogę[21].

Jeszcze dokładniejszej analizie Maron poddał sekwencję nocnej ucieczki Basi. Śnieg oraz niebo stanowią tu rodzaj zasłony, zamknięcia bohaterki w –

---

[20] B. Wachowicz, op.cit., s. 104. Wachowicz przytoczyła też inną wypowiedź Szeskiego na temat intensywności barw strojów epoki: „Jan III Sobieski kochał się w błękitach. Smakosz i koneser lubił tę barwę do znudzenia. Kiedy opowiada z entuzjazmem Marysieńce o orszaku, który ma zamiar wysłać w celach wybitnie propagandowych do Warszawy, w ubiorach barwa błękitna gra dominującą rolę… »Obłoczystość« – kolor jasnego nieba – był nadto tradycją w polskiej piechocie. A więc – gama błękitów z odchyleniem ku stalowej jasności uposażenia. Tych wszystkich siekier, pik, lanc i muszkietów" (s. 105).

[21] M. Maron, *Pan Wołodyjowski*, [w:] *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, red. T. Lubelski, Warszawa 2005, s. 121,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

paradoksalnie – otwartej i rozległej przestrzeni. Lipman zestawił płaszczyzną ośnieżonych pól z małymi akcentami roślinności z płaszczyzną szarego nieba. Tak daleko idącą ascezę plastyczną wzmocnił dodatkowo monochromatyczną, sinawą tonacją tej sekwencji, osiągniętą dzięki filtracji oraz przyciemnieniu:

> Barwa została w niej zgaszona niemal całkowicie, przy użyciu filtrów, co w efekcie dało obraz monochromatyczny, lecz nie czarno-biały. Mocno przyciemniona biel śniegu i ciemnoszare niebo, na tle których poruszają się postacie Basi i Tatarów, a także zwierzęta, kontrastują z zapalonymi pochodniami Tatarów. Zgaszenie barw, przyciemnienie obrazu, a jednocześnie zreprodukowanie ognia pochodni tak, by był on wyraźnie widoczny i ciepły, wiarygodnie oddało na ekranie efekt nocy w scenie, która niewątpliwie została nakręcona w dzień[22].

Wybory i decyzje estetyczne Lipmana w *Panu Wołodyjowskim* były więc bardzo wyważonymi kompromisami pomiędzy świadectwami ikonograficznymi z XVII wieku i współczesną wiedzą o tej epoce, warstwą opisową powieści Sienkiewicza, warunkami technicznymi kolorowej panoramy, ale także – kulturą estetyczną i oczekiwaniami widza z 1969 roku. Dla przykładu: część warszawska może wydawać się zbyt jaskrawa, głównie w kostiumach. Opisowi tychże Sienkiewicz zresztą nie poświęcił wiele uwagi. Zadziałać tu musiała jednak wiedza oparta na stanie badań i plastyczna wyobraźnia kostiumologów, scenografów i operatora. Pawia krzykliwość strojów szlacheckich tej epoki rzeczywiście mogła razić widza. Amarantowe i złote kontusze szlacheckie, różowy kapelusz Krzysi, różowy pendent Ketlinga, nasycony błękit sukni Basi i taki sam – w żupanie i delii Wołodyjowskiego (owa „obłoczystość, w której kochał się Sobieski) jak najbardziej zgodne były z kolorystyką strojów XVII-wiecznych. W sumie jednak dawały obraz nie mieszczący się w potocznym wyobrażeniu „dawnych czasów". Zresztą to fałszywe wyobrażenie dawnych czasów zawdzięczamy właśnie… kinu, które ochoczo i bezceremonialnie patynując przeszłość, kolorowe, polichromowane mury starożytnego Rzymu i barwne stroje jego obywateli zamieniając w surową biel architektury, tunik i tóg, a „mroczne średniowiecze" najczęściej sprowadzając do smutnej gamy czerni i brązów. Dlatego część warszawska *Pana Wołodyjowskiego* bywała odbierana opacznie jako schlebianie widzowi pragnącemu zobaczyć dużo intensywnej barwy, którą dobrze znano z hollywoodzkich i włoskich su-

[22] Ibidem, s. 121.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

pergigantów historycznych lub filmów „płaszcza i szpady" – a nie jako dowód wierności epoce. Przeciwwagą i kontrastem do pierwszej części była natomiast część chreptiowska, stonowana i utrzymana w tonacji płowych brązów i żółcieni, znanych z płócien Brandta i Kossaka-seniora. Infernalna atmosfera sceny raszkowskiej i interesująca kolorystycznie, rozświetlona, a mimo to zapowiadająca okrutny finał część wyprawy Nowowiejskiego (notabene nakręcona na Krymie, w okolicach Bakczysaraju) dopełniały tę „dziką" część filmu. Umiejętnie operując odcieniem i nasyceniem barw, Lipman stworzył widowisko atrakcyjne kolorystycznie, bez popadania w jakąkolwiek manierę i unikając kiczu. Operatorskie *credo* Lipmana zabrzmi w tym miejscu bardzo przekonująco:

> Fotografowanie z namaszczeniem rzeczy drugoplanowych, celebrowanie urody kadru, uważam za rzecz pozersko zbyteczną. Wykształcenie plastyczne, dobry gust, kultura osobista, znajomość psychologii, no i oczywiście spore umiejętności politechniczne – to wszystko w naszej pracy jest niezbędne. Jedyną domeną, nad którą operator panuje niepodzielnie, jest oświetlenie obrazu filmowego. Światło we wszystkich odmianach i formach jest podstawowym elementem kształtującym obraz. Efekt dnia, nocy, zmierzchu czy świtu zarówno we wnętrzu, jak i w plenerze zależny jest od właściwego operowania światłem w kształtowaniu brył, co w konsekwencji daje właściwą formę dramaturgiczną obrazowi. Przestrzenna kompozycja kadru i jego oświetlenie to elementy składające się na wartość plastyczną filmu. Są to w pewnym sensie cechy wspólne malarstwa i sztuki operatorskiej[23].

W wysmakowanym plastycznie *Potopie* Jerzy Wójcik jeszcze bardziej stonował gamę kolorów, wiążąc poszczególne z nich z nastrojem, postacią lub grupą postaci. Podobnie jak za Azją w *Panu Wołodyjowskim*, tak i za Kmicicem w *Potopie* pojawia się ogień. Pochodnia, którą oświetla konającego Rekucia, pożar Wołmontowicz, płomienie po walce z Kiemliczami na końcu pierwszej części, wysadzenie kolubryny, przypalanie przez Kuklinowskiego (i *vice versa*) etc. dodają tej postaci aury niepokoju, czasem grozy. Stałe są tonacje ubiorów obu Radziwiłłów: intensywne w stroju polskim – u Janusza (w mistrzowsko fotografowanych komnatach wawelskich grających Kiejdany) oraz, w zgodzie z ówczesną modą zachodnią, bardziej stonowaną do

[23] *Polska szkoła fotografii*, wywiad A. Iskierki z J. Lipmanem, [w:] *Zdjęcia: Jerzy Lipman*, op.cit., s. 185–186.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

gamy pasteli – u Bogusława. Postać króla Jana Kazimierza pozostaje konsekwentnie surowa i smutna w ortodoksyjnej czerni, tłum szlachty polskiej w zależności od sytuacji – wielobarwny (dwór) lub wyblakły (pole bitwy). Wojsko polskie zostało skojarzone z zielenią, czerwienią i srebrem, Szwedzi – z czernią oraz ugrami, żółcieniami i jasnymi błękitami, nasuwającymi na myśl barwy szwedzkiej flagi. Przemarszów wojsk szwedzkich jest zresztą w *Potopie* kilka. Pierwszy, najbardziej imponujący, nie kończący się niemal pochód wśród łanów złotej pszenicy, został sfotografowany w barwach jasnych, triumfalnych[24], drugi, częstochowski, z cielskiem kolubryny – w posępnej, zimnej, nieprzyjaznej bieli, ciemnych brązach oraz czerni, wreszcie trzeci – tuż po załamaniu się ofensywy – w barwach zgniłych i ciemnych. Alicja Helman również zwróciła uwagę na zastosowaną w *Potopie* metodę – emocjonalnego kontrastowania kolorem postaci i grup postaci:

> Twórcy tak organizują materiał filmowy, by ukazać, że za Kmicicem idzie ogień i krew. […] Kontrastowanie rozciąga się niekiedy na z reguły dość naturalistycznie traktowany kolor. I tak z postacią Oleńki wiąże się gama ciepłych brązów, podczas gdy kompanii Kmicica towarzyszy posępna tonacja barw ciemnych, pełnych grozy. Tak rozegrany jest pierwszy wieczór w Lubiczu, scena w karczmie i scena, w której Kmicic znajduje zwłoki pomordowanych towarzyszy[25].

Część ujęć *Potopu* została skomponowana na podobieństwo malarstwa XIX-wiecznego. W obrazie husarii można dostrzec podobieństwo do obrazów Kossaka, kulig Kmicica i Oleńki przypomina *Sannę* Chełmońskiego, a ujęcie w świetle porannego słońca przed dworem w Lubiczu może kojarzyć się z obrazami Brandta.

Tadeusz Bujnicki, opisując walory plastyczne *Potopu*, podkreślił bardzo istotne dla warstwy opisowej powieści znaczenie zharmonizowania składników, które u Sienkiewicza nadają przedstawionej rzeczywistości cechy czysto wyobrażeniowe. Nazwy przedmiotów, rzeczy przy równoczesnym eksponowaniu ich kształtu, barwy i położenia przestrzennego, a także ich dynamiczność – tworzą podstawy, znamiennych dla pisarza, form obrazowania i na-

[24] *Licentia cinematografica* – chciałoby się powiedzieć o tej świetnej skądinąd scenie, nie wolnej jednak od pewnego znaczącego błędu. Janusz Tazbir pisał o wojsku szwedzkim maszerującym po „wybujałych pięknie na nawozach sztucznych zbożu". Zob. J. Tazbir, *Prawda w kostiumie*, „Polityka" 2009, nr 2, s. 61.

[25] A. Helman, *Adaptacja filmowa „Potopu"*, [w:] T. Bujnicki, A. Helman, *„Potop" Henryka Sienkiewicza. Powieść i film*, Warszawa 1977, s. 150.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

oczności[26]. Twórcy filmowego *Potopu* zmuszeni byli jednak bardzo często ograniczać i tonować skalę użytych w Sienkiewiczowskich opisach epitetów, hiperboli, transpozycji – także w zakresie koloru, który – gdyby go dosłownie oddać za pisarzem – tworzyłby na ekranie kompozycję krzykliwą w nieznośnej wielobarwności. Dlatego można o *Potopie* Hoffmana i Wójcika powiedzieć, że jest kolorystycznie przemyślany i konsekwentny, gdyby zaś starać się opisać jego tonację barwną, byłaby to w scenerii tonacja drewna, piachu, śniegu, spłowiałej zieleni, natomiast w kostiumach i militariach kontuszowych amarantów, złota i turkusów, skóry, płótna i stali. Dlatego *Potop* niewiele ma wspólnego z lukrowaną historią, przed którą przestrzegał historyczny konsultant filmu – Adam Kersten, choć niezupełnie można było tego uniknąć:

> Obraz filmowy jest nieco polukrowany. A o grubości tej warstwy lukru decydowało wyobrażenie o gustach widza. Można oczywiście dyskutować, czy ta warstwa lukru była potrzebna i czy nie pociąga za sobą dalszej mitologizacji przeszłości. Wizja tej przeszłości, mimo lat, które upłynęły od napisania *Trylogii*, niewiele się zmieniła, ciągle jeszcze jest heroiczna; zło przestaje być złem, okrucieństwo okrucieństwem, zabijanie zabijaniem. To Aleksander Świętochowski nie bez racji zauważył, że lejąca się krew przypomina pod piórem Sienkiewicza wino płynące z dzbanów. I podobnie to widzi przeciętny czytelnik. Jego wyobraźnię ukształtowali Sienkiewicz i Matejko. Ale oczywiście można było przy realizacji *Potopu* zdecydować się na kurację wstrząsową, ostrą konfrontację mitu z rzeczywistością. *Potop* ekranowy wybrał inną metodę: łagodnego korygowania. […]
>
> Film, owe „ruchome obrazki", tym się różni od książki, że narzuca widzowi scenerię. Obraz dworu, kościoła czy stołu nakrytego do kolacji, zarejestrowany na taśmie filmowej, jest jednoznaczny, po prostu ten kościół, to krzesło wyglądają tak, jak je przedstawili realizatorzy. A co więcej: przecież wielu widzów będzie ten obraz odbierać jako wierne odbicie XVII-wiecznych realiów, zastępując wiedzę, której im brak o owej epoce, namiastką dostarczoną przez kino. Wydaje mi się, że *Potop* słusznie wybrał rozwiązanie kompromisowe, to znaczy łagodnych korekt nieścisłości scenograficznych i kostiumowych, których sporo było w *Wołodyjowskim*[27].

Paradoksem przy realizacji *Potopu* było to, że przy największym, jak do tej pory, budżecie realizacyjnym polskiego kina, przy możliwości koproduk-

[26] Zob. T. Bujnicki, „*Potop*" *Henryka Sienkiewicza*, [w:] T. Bujnicki, A. Helman, „*Potop*" *Henryka Sienkiewicza. Powieść i film*, s. 76.

[27] *Sienkiewicz – „Potop" – kino*, rozmowa M. Oleksiewicz z A. Kerstenem, „Kino" 1974, nr 10, s. 18–19.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

cji z wytwórnią kijowską i przy udziale „kawalerii" *Mosfilmu*, przy udostępnieniu wielu zabytkowych wnętrz, artyleryjskim ostrzale klasztoru na Jasnej Górze, przy eskapadach całych składów kolejowych z ekipą i sprzętem w białoruskie plenery – Jerzy Wójcik dysponował zaledwie dwiema, a właściwie jedną kamerą Arriflex do formatu panoramicznego i ograniczonym metrażem deficytowej taśmy Eastmana. Jeszcze większym paradoksem okazało się to, że tak skromne środki techniczne wymogły na operatorze koncepcję precyzyjnego komponowania kadru i dbałość o atrakcyjność figuratywną i kolorystyczną poszczególnych ujęć. Okazało się to dla filmowego *Potopu* prawdziwym dobrodziejstwem; tak bowiem narodziła się jego, podobna trochę do Sienkiewiczowskiej, epickość – długie płynne sceny montowane na przemian z krótkimi, dynamicznymi ujęciami. Ale już przy okazji realizacji *Ogniem i mieczem* reżyser Jerzy Hoffman inaczej to oceniał:

> Powstała w kinie teoria o rozległej duszy słowiańskiej, poetyce języka słowiańskiego, długich ujęciach. Z biedy tak było, ponieważ współczynnik taśm wynosił 1:4, to jak można było nie robić długich ujęć? Nie było pieniędzy na drugą kamerę, nie mówiąc o trzeciej i tak to płynęło, szło, a krytyka pisała – dusza słowiańska, nieujarzmiona. Przy *Ogniem i mieczem* przepuściliśmy obraz przez trzy stałe kamery, nie mówiąc o steadycamie i nie mówiąc o czwartej kamerze w niektórych scenach batalistycznych. Nakręciliśmy około 130 km taśmy. Potem usiedli moi dwaj montażyści, pistolety absolutne, bez najmniejszych obciążeń i skrupułów[28].

No właśnie. Bez skrupułów, w pośpiechu, w dużej mierze półśrodkami, często niedbale, a przede wszystkim z mizdrzeniem się do najmłodszego, wychowanego na wideoklipowym montażu widza, zrealizowano adaptację pierwszej części Sienkiewiczowskiej trylogii. Nakręcono ją przy dużym współudziale telewizji publicznej i dla tejże telewizji – jako serial, z którego przy okazji zmontowano film kinowy. W plastycznej formule *Ogniem i mieczem* widać bardzo wyraźnie to wszystko, co odróżnia ekran telewizyjny od wielkiego – kinowego. Próżno więc doszukiwać się w tym filmie eksperymentów czy niuansów kolorystycznych, a jeżeli o jakiejś konsekwencji tu pisać, to niestety o takiej, że ekranowa wersja opowieści o Skrzetuskim i Bohunie jest konsekwentnie niewyrazista i beznamiętna kolorystycznie. Dla Lipmana w *Wołodyjowskim* wyzwaniem artystycznym była nowa technika zapisu, a dla Wójcika w *Potopie* – dążenie do uszlachetnienia i zarazem uatrakcyj-

[28] „*Ogniem i mieczem*". *Materiały prasowe*, Warszawa 2000, s. 26.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nienia filmowego obrazu w obrębie gatunku supergiganta, który na początku lat siedemdziesiątych popadł niemal w całkowite zapomnienie. Dzięki temu obydwa filmy okazały się dziełami sztuki operatorskiej. Realizatorzy *Ogniem i mieczem* płacili natomiast haracz wymogom małego ekranu oraz zaczerpniętej z jego najnowszej estetyki formuły szybkiego montażu. Krótkie ujęcia tego filmu nie przypominają więc „ruchomych obrazów" z wcześniejszych filmów Hoffmana, ale są po prostu sprawozdawczym zapisem akcji. Tam natomiast, gdzie kamera panoramuje przez dłuższy czas lub też zatrzymuje się na pejzażu, a montaż nie galopuje, widz może czuć się rozczarowany bezbarwnością (dosłownie i w przenośni) obrazu, jeżeli nie kończy się to zupełną klęską, jak w dwu bliźniaczych ujęciach prologu i epilogu. Panorama 360° omiata w nich udający Dzikie Pola poligon w Biedrusku. Żadnej płowej roślinności stepu, są za to odciśnięte w piachu ślady czołgowych gąsienic. Operator filmu – Grzegorz Kędzierski – zmuszony był do posługiwania się środkami, które tylko częściowo miały coś wspólnego z konwencją wielkiego, barwnego, panoramicznego widowiska:

> Adaptacje poprzednich części, realizowane każda przez innego, znakomitego operatora są już tak oddalone w czasie, że realizację *Ogniem i mieczem* musiałem potraktować absolutnie suwerennie. Współczesny widz nie będzie oglądać naszego filmu w kontekście poprzednich części [! – P.S.]. Od samego początku myślenia o tym filmie wiedziałem, że ma to być film wielki, epicki, a więc szeroki ekran. Nie jest to takie oczywiste, gdy weźmie się pod uwagę, że poprzedni film panoramiczny powstał w Polsce chyba 10 lat temu. Budżet filmu, choć określany jako największy w historii polskiej kinematografii, oraz wydłużony okres zdjęciowy nie pozwoliły na skorzystanie ze sprzętu Panavision. W tej sytuacji jedyną szansą na szeroki ekran była realizacja w systemie Super 35. Jeszcze we wczesnych latach 70-tych [!] jako operator kamery uczestniczyłem w superprodukcji *Noce i dnie*, nominowanej do Oscara, która była w naszym kraju prekursorską realizacją w systemie Super 35. […] O ile w latach pięćdziesiątych Superscope (pierwotna wersja systemu Super 35) określano pogardliwym mianem „panoramy dla ubogich", to już w latach siedemdziesiątych, kiedy powstawały *Noce i dnie* rezultaty były zachęcające. Dziś obie te technologie są równoprawne[29].

A jednak nie do końca tak jest. Widać różnice pomiędzy *Panem Wołodyjowskim* i *Potopem* a *Ogniem i mieczem*, gdy idzie o skalą wewnątrze-

[29] Ibidem, s. 25–26.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

kranowej przestrzeni, różnorodność źródeł światła i bogactwo barwy. Można by rzec, że pod względem wykorzystanych środków plastycznych ten ostatni film niewiele różni się od reportażu telewizyjnego lub telenoweli, tyle że pojawia się na poszerzonym ekranie, z użyciem typowo filmowych, nie telewizyjnych efektów jak *slow-motion*. Niestety, nie ma on owej epickości, którą uczciwie pragnął oddać Grzegorz Kędzierski. W ten sam sposób zresztą zostało jej pozbawione filmowe *Przedwiośnie* w reżyserii Filipa Bajona ze zdjęciami Bartosza Prokopowicza (znowu serial telewizyjny), a także *Quo vadis* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza ze zdjęciami Andrzeja Jaroszewicza. Można natomiast ową wizualną epickość i malarskość dostrzec w znakomicie sfotografowanym przez Pawła Edelmana *Panu Tadeuszu* Andrzeja Wajdy. Istnieje pewien typ, rodzaj filmowego widowiska, w którym forma może okazać się nie tylko równouprawniona z treścią, ale nawet bywa od niej ważniejsza. Takimi gatunkami filmowymi są na przykład westerny, filmy fantastyczno-naukowe i filmy historyczne. Istnieje też w ogóle coś takiego jak wielki film epicki, właśnie „barwna panorama" epoki ze swoimi najlepszymi przykładami w filmach Davida Leana: *Lawrence z Arabii* (1962) i *Doktor Żywago* (1965). W stylu tak właśnie rozumianego widowiskowego kina zrealizowane zostały *Pan Wołodyjowski* i *Potop*, a daleko od niego znalazło się *Ogniem i mieczem*. Dla wyeksponowania walorów plastycznych kadru, a później ich percepcji przez widza konieczne są spokój i płynność, a nawet rozlewność. Bez pośpiechu. Nic nie można poradzić na to, że postrzeganie kompozycji prostokątnego kadru przypomina trochę oglądanie obrazu, chociaż to oczywiście nie do końca to samo. Chociaż dotycząca tej kwestii teza Federico Felliniego brzmi może zbyt skrajnie, wyostrza jednak problem barwy w filmie: „Film jest ruchem, a kolor bezruchem. Ich fuzja jest niemożliwa".

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Sylwia Kołos

Biografia w kolorze
O filmowych biogramach Francisca Goi

– Podobno pracuje pan w nocy. Dlaczego?
– Chodzi o kolory. W świetle świec są inne, cieplejsze. Piękniejsze".
Goya, reż. Carlos Saura

Artysta malarz to jeden z najpopularniejszych bohaterów filmów biograficznych. Liczba filmów rekonstruujących biogramy malarzy przewyższa ekranowe życiorysy pisarzy, a nawet muzyków. Powód jest oczywisty – dzieła malarzy to jedna z wizualnych atrakcji, wyzwanie dla filmowców, którzy starają się narzucić swoim ruchomym obrazom styl twórczości bohatera, ożywić jego dzieła czy wreszcie odtworzyć sam proces twórczy. Zmagania współczesnego kina z biografiami artystów dowodzą, że reżyserzy i operatorzy prześcigają się w wizualnej doskonałości, chcąc udowodnić, że film do sztuka szczególnie predestynowana do takich artystycznych transpozycji. Ilość produkcji podejmujących ten temat, zrealizowanych w ciągu ostatnich lat jest imponująca: *Frida* (*Frida*, 2002, reż. Julie Taymor), *Dziewczyna* z *perłą* (*Girl With a Pearl Earring*, 2003, reż. Peter Webber), *Modigliani pasja tworzenia* (*Modigliani*, 2004, reż. Mick Davies), *Klimt* (*Klimt*, 2006, reż. Raoul Ruiz), *Nocna straż* (*Nightwatching*, 2007, reż. Peter Greenaway) czy wreszcie dwie produkcje, których dotyczy niniejszy tekst, poświęcone Franciscu Goi: *Goya* (*Goya en Burdeos*, 1999, reż. Carlos Saura) i *Duchy Goi* (*Goya's Ghosts*, 2006, reż. Miloš Forman) potwierdzają rozmiary zjawiska.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

To raczej nie przypadek, że właśnie do życiorysu i twórczości tego hiszpańskiego malarza kino współczesne powraca dwukrotnie. Poza faktem, że mamy do czynienia z geniuszem malarskim są, jak się wydaje, jeszcze inne powody ekranowej popularności tej postaci. Jednym z nich jest oczywiście sama biografia twórcy, która – jak to zwykle bywa w przypadku artystów – stanowi doskonały, barwny, dynamiczny, często kontrowersyjny materiał fabularny. Drugim powodem, w tym przypadku równie istotnym, jest determinująca twórczość bohatera i jego życiorys epoka, równie okrutna, co w swoim okrucieństwie malownicza. To dramatyczny moment w historii Hiszpanii, najpierw tłamszonej przez działania inkwizycji, później przez Francuzów, wprowadzających na ziemiach hiszpańskich swoje rewolucyjne, pseudodemokratyczne idee.

Mimo podobnych temperamentów twórczych obu reżyserów obraz Saury i film Formana to produkcje skrajnie odmienne. Oba też doskonale wpisują się w autorski charakter kina tych artystów. Choć bohater jest ten sam, interpretacja jego życiorysu będzie odmienna i podporządkowana filmowemu charakterowi pisma każdego z reżyserów.

Dla obu produkcji niezwykle istotna jest przy tym kolorystyczna koncepcja obrazu filmowego. Forman i Saura zaproponowali widowni zupełnie różne warianty filmowej „biografii w kolorze", których równie ważny był styl twórczości samych reżyserów, co inspiracja dziełami słynnego malarza. Jednak żaden z reżyserów nie nawiązał, co ważne, do wczesnych dzieł Goi, kiedy jego malarstwo charakteryzuje – jak pisze Maria Rzepińska – *tonacja rokokowa preferująca barwy jasne, lekkość koloru*, ze srebrzystymi szarościami, z tonami bladego różu[1]. Filmowcy skoncentrowali się na późniejszych dziełach, gdy koloryt Goi staje się drapieżny, tragiczny, melancholijny[2].

Duchy Goi Formana to obraz, który zdradza zamiłowanie reżysera do realizmu, jego skłonność do wyrazistego i dokładnego prezentowania na ekranie panoramy epoki. W tym jednak przypadku, inaczej niż na przykład w Amadeuszu, biografia artysty to tylko pretekst do zaprezentowania wizerunku epoki – okrucieństwa, nietolerancji, oportunizmu, szaleństwa. Już same tytuły filmów zwracają uwagę na inny rozkład dramaturgicznych akcentów. Trudno nie dostrzec w *Duchach Goi* inspiracji *Andriejem Rublowem* Tarkowskiego, o którym Bolesław Michałek napisał niegdyś: *„Andriej Rublow" jest freskiem epoki, pełnym życia, rozbieżnych konfliktów, zmiennych kli-*

[1] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 478.

[2] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

matów historii, refleksją o stosunku sztuki do życia[3]. Taki sam opis mógłby towarzyszyć recenzji filmu Formana, który tak jak Tarkowski, biografię artysty potraktował jako pretekst do przedstawienia panoramy epoki, zaproponowania widzowi własnej refleksji na temat koszmaru hiszpańskiej historii[4]. Ważniejsze od Goi są mroki czasów inkwizycji i francuskiej okupacji, ważniejsze są też przerażające duchy epoki, które uwiecznił on na swoich płótnach i rycinach.

Forman maksymalnie kondensuje fakty biograficzne. Bardziej sugeruje, niż mówi wprost, że artysta należał do „ilustrados", tj. ludzi oświecenia[5]. Dowiadujemy się, że Goya malował monarchów i duchownych oraz stworzył portret pewnej młodej dziewczyny i że mimo niechęci wobec inkwizycji był jednak oportunistą, który doskonale potrafił dostosować się do politycznej koniunktury. Jak pisze biograf malarza, Robert Hughes

> przyjaciele Goi, mężczyźni i kobiety, zaliczali się do „ilustrados" […]. Malował ich portrety, a także podobizny ich żon, dzieci, kochanek. Malował również ludzi bynajmniej niebędących „ilustrados", przedstawicieli tradycyjnej władzy Kościoła i państwa, niekiedy bardzo potężnych. Pracował zwykle na zlecenie. Przy wyborze tematów w niewielkim stopniu dają znać o sobie jego ideologiczne preferencje czy patriotyzm. Na niepełnej nawet liście jego klientów z okresu przed porażką Napoleona na ziemi hiszpańskiej widnieją w tym samym stopniu reprezentanci różnych poglądów politycznych: hiszpańscy konserwatyści, hiszpańscy liberalni patrioci oraz sympatycy Francuzów. Do pierwszej kategorii można zaliczyć księżnę d' Abrantès, Juana Augustina Ceana Bermudeza, hrabiego de Fernana Nuñeza, Ignacia Omulryana i, rzecz jasna, Ferdynanda VII; do drugiej – Jovellanosa, aktora Isidora Maiqueza i dzielnego obrońcę Saragossy José Palafoksa. Wśród ostatnich znaleźliby się ksiądz Juan Antonio Lorente i hrabia de Cabarrus – nie mówiąc o zagorzałym ultrasie i bonapartyście, francuskim ambasadorze w Hiszpanii, młodym Ferdinandzie Guillemardecie[6].

---

[3] Zob. B. Michałek, *Biografia Filmowa – dziś,* „Kino" 1974, nr 9; przedruki: B. Michałek, *Ćwiczenia z anatomii kina,* Warszawa 1976, s. 18–23 oraz [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów,* red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 302–305.

[4] Por. S. Kołos, *„Andriej Rublow" Tarkowskiego – biografia jako pretekst, film jako refleksja*, [w:] *Kultura dawna a współczesna humanistyka,* red. K. Obremski (tekst w druku). Elementem, który różni oba filmy jest fakt, że Tarkowski ani razu nie pokazuje Rublowa przy pracy, Forman natomiast wprowadza sceny ukazujące akt twórczy. Widzimy Goyę z pędzlem przy sztalugach, ale także podczas pracy nad rycinami.

[5] R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czasy*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2006, s. 22.

[6] Ibidem, s. 22–23.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Do tych informacji ogranicza się biograficzna warstwa filmu, choć lista osób portretowanych w filmie nie jest, co oczywiste, aż tak długa. Reżyser skupił się na najsłynniejszych i najważniejszych, z punktu widzenia filmowej dramaturgii, portretach: wizerunku królowej Marii Luizy (*Maria Luiza na Marcialu*, 1799), obrazie przedstawiających rodzinę królewską (*Portret rodziny Karola IV*, 1800), na portrecie duchownego (*Juan Antonio Llorente*, ok. 1810–1812)[7] i młodej dziewczyny.

Nieco nonszalanckie potraktowanie biograficznej faktografii to zamierzone działanie reżysera. Celem Formana nie była bowiem analiza postawy bohatera, moralne dylematy Goi bądź ich brak. Dla filmu najistotniejszy był obraz tamtego czasu, ulice Madrytu, mroczne wnętrza siedziby inkwizycji, królewskie salony, odrażające lochy, w których więziono oskarżonych o herezję i pracownia malarza, gdzie powstawała najbardziej sugestywna wizja zbrutalizowanej rzeczywistości tamtych lat.

Spotkanie widza z osiemnastowieczną Hiszpanią zaczyna się od zbliżeń rycin Goi. Niewielkich rozmiarów dzieła, oglądane przez duchownych w czerni i bieli, ukazują prawdziwą twarz inkwizycji, co konkretyzuje się w słowach jednego z nich, ojca Lorenzo, który okaże się głównym bohaterem filmu – *Ryciny pokazują prawdziwą twarz naszego świata*[8]. Pierwsza scena rozgrywa się w mrocznej komnacie, którą rozświetla tylko punktowe światło świec. Ze zgniłoszarej przestrzeni, która sprawia wrażenie jednolitej – kamera wydobywa jedynie czerwień biskupiego stroju (też nieco przygaszoną). Ta estetyka konsekwentnie towarzyszy całemu filmowi. Choć oczywiście oko widza wyłapuje elementy przełamujące tę zasadę, to jednak Formanowska wizja epoki jest niemal monochromatyczna. Kiedy Goya maluje ojca Lorenzo, z mrokiem i czernią kontrastuje czerwień jego szarfy. Więcej światła i barw pojawia się, gdy bohater zmaga się z portretem królowej Marii Luizy. Czerwone kobierce, stroje służby tego samego koloru, błękitna suknia jednej z dam dworu oraz przebijająca przez okno jasna zieleń wyraźnie kontrastują z poprzednimi scenami. Swoimi barwami nie razi tak nawet pierwsza w filmie scena plenerowa, która mimo zajmującego niemal połowę ekranu błękitu nieba, wydaje się nieco zamglona, przytłumiona bladością spalonej słońcem, jałowej ziemi, która zamyka kadr w jego dolnej części. Kolejne sceny: fragment w karcz-

[7] W obrazie Formana postać ta nazywana jest ojcem Lorenzo. Jednak podobieństwo zaprezentowanego w filmie portretu do oryginalnego dzieła Goi przedstawiającego podobiznę duchownego oraz pewne epizody z życiorys księdza Juana Antonia Llorente pozwalają na identyfikację filmowego bohatera z prawdziwą postacią.

[8] Lista dialogowa filmu.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

mie, przesłuchanie bohaterki przez Święte Oficjum czy wreszcie, najbardziej reprezentatywne dla stylu tego filmu, sceny w lochach więziennych powracają do mroków i zgniłych barw, które przełamywane są jedynie bladym światłem – najczęściej świec – lub drobnymi elementami kostiumów, choćby takimi jak białe rękawiczki bohaterki. Jednak dwie sceny filmu zupełnie nie podporządkowują się tym estetycznym dominantom. Znacząca elipsa czasowa – przeniesienie akcji o piętnaście lat do przodu – pozwoliła także Formanowi na rozjaśnienie kadrów i pewne – chwilowe – zmiany kolorystyczne. Wszak był to moment, gdy odebrana duchownym władza przeszła w ręce zwolenników Francji, wierzących w szlachetność rewolucyjnych idei. Wydaje się, że Forman chciał symbolicznie rozjaśnić przestrzeń, by oderwać ją choć na chwilę od mroków inkwizycji. W tym fragmencie filmu uwagę zwraca scena w klasztornym sierocińcu, gdzie biel rozświetlająca wnętrze zostaje uwydatniona kontrastową czernią habitów i surduta Lorenza (w tym momencie już nie duchownego). Dominacja bieli sprawia, że jest to jeden z najjaśniejszych kadrów całego filmu, czego nie jest w stanie zniwelować nawet czerń kostiumów.

Soczystość barw – zwłaszcza naturalnej zieleni – i jasne światło dominują także w scenach w parku, gdzie Goya prowadzi poszukiwania córki Ines (bohaterki skazanej przez Święte Oficjum na wieloletnie więzienie). Wiosenna niewinność otoczenia stanowi kontrapunktowe tło wobec charakteru tego miejsca i profesji gromadzących się tam kobiet. Większość z nich to prostytutki, do parku przychodzi się w poszukiwaniu ich usług.

Powrót inkwizycji do władzy – to także powrót do ciemnych kadrów. Scena przesłuchania Lorenza, jego egzekucja i ostatnia scena, w której Forman cytuje sam siebie, nawiązując do sceny pogrzebu z Amadeusza, to fragmenty gdzie zgniła zieleń miesza się z brązami i szarościami, tworząc nową jakość kolorystyczną, jedna barwę, której różne odcienie kształtują estetykę obrazu w *Duchach Goi*.

Film ten ogląda się niczym „czarne obrazy" Goi, które artysta malował na ścianach swojego domu zdobił ponurymi tematami i takimi samymi barwami. To w tych właśnie dziełach dochodzi do eskalacji monochromatyczności. Goya tworząc *Dom głuchego*, skupia się na przede wszystkim na kolorze brązowym, czerni i bieli. I podobnie jak u Formana, trudno doszukiwać się w tym wyjątkowym dziele malarza wyrazistego akcentowania konkretnych barw[9].

[9] Zob. M. Rzepińska, op.cit., s. 495.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Dużo ciekawszy pomysł na rozpisanie biografii Goi na kolory i obrazy miał Carlos Saura. Podobnie jak w przypadku filmu Formana, już pierwsze kadry ujawniają autorski styl Saury, wzbogacony – charakterystyczną dla Vittoria Storaro autora zdjęć filmowych – techniką operowania kolorem i światłem[10]. Choć to truizm w odniesieniu do sztuki filmowej, to słowo obraz jest kluczowe dla dzieła Saury. Reżyser opowiada bowiem obrazami, pojedynczymi, spontanicznie przywoływanymi przez głównego bohatera, obrazami uwolnionymi od chronologicznych i przestrzennych schematów kształtujących dramaturgię filmową. Należy też zauważyć, że określenie biografia filmowa znalazło tu swoją pełniejszą realizację[11]. W odróżnieniu od Formana Saura rzeczywiście skupia się na malarzu. Jest on nie tylko głównym bohaterem, ale i narratorem. Pierwszoosobowa narracja, charakterystyczna dla wielu filmów biograficznych, usprawiedliwia też dramaturgiczną swobodę. Zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że Goya Saury to starzec u kresu życia, którego zawodzi nie tylko słuch, ale też pamięć. Pierwszym adresatem opowieści bohatera jest Rosarito, córka jego życiowej partnerki. Pomysł, by bezpośrednim odbiorcą słów Goi była postać z filmowego diegezis (a nie zaprojektowany widz-odbiorca), czyni jego wypowiedź bardziej intymną. Widzowie zaś, jako odbiorcy drugiej instancji, trochę z pozycji intruza, przyglądają się obrazom z życia mistrza.

Bohater opowiada o swoim życiu chaotycznie, pod wpływem impulsu wraca do postaci, miejsc i wydarzeń, które konkretyzują się na ekranie wydobywane z mroku i wyostrzane kolorem. Inaczej niż w *Duchach Goi* z filmu Saury zapamiętujemy właśnie kolory – brązy, purpurę, biel, rdzawo-czerwone i pomarańczowe kadry, fioletowe i niebieskie światło. Znaczenie koloru dla filmu potwierdzają słowa samego reżysera, komentującego swoją współpracę z operatorem Vittoriem Storaro: *Gdy zacząłem pracować z Vittoriem, nie byłem przekonany, by wykorzystywać kolory, ten środek wydawał mi się zbyt ostry. Lecz krok za krokiem zaczął mnie przekonywać, że kolory będą cudowne, że zapewnią nowy sposób widzenia wszystkiego, ponieważ są niesłychanie ważne dla charakterystyki sytuacji, a nawet stanów psychicznych*[12].

[10] Sugestywność operatorskiego stylu Storaro pozwala go nazwać współautorem filmów, które nakręcił z Carlosem Saurą. Są to: *Flamenco* (1995), *Taxi* (1996), *Tango* (1998) i *Goya* (1999). *Tango i Flamenco* to obrazy, które razem z filmem *Goya* tworzą spójny pod względem estetycznym tryptyk. Pełna filmografia Carlosa Saury [w:] A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury,* Kraków 2005.

[11] Por. Konrad J. Zarębski, *Goya*, http://film.gazeta.pl/film/1,22535,170850.html (stan na dzień 9.05.2009).

[12] Linda M. Willem, *The Image and the Word: Conversation with Filmmaker and Novelist*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Pierwsza sekwencja to film w pigułce. Kamera w półzbliżeniu filmuje postać leżącego na łóżku starca. Biała pościel i biała koszula zostały oświetlone bladym, żółtym światłem, które symbolicznie narzuca jeden z najistotniejszych kontekstów interpretacyjnych, jest to bowiem opowieść o starości – Goya i wszystko, co go otacza, jest pożółkłe ze starości. Ale nagle ten portret artysty u kresu życia zmienia się i nabiera dynamiki. W planie pełnym oglądamy czerwono-rdzawe wnętrze pomieszczenia, w którym leży malarz. Bohater wstaje z łóżka, jego twarz okrywa mrok, podobnie jak całą tylną część kadru. W scenie tej światło nigdy nie oświetla całej przestrzeni, raczej podąża za postacią. Gdy Goya odwraca się plecami do okna, zalewa go niebieskie światło, które wypełnia cały pokój. Nagle dostrzega on czarną postać. Nie widać jej twarzy, nie można rozpoznać płci (choć można się jej domyślić) – jest czarną plamą w niebieskiej przestrzeni. Gdy wychodzi z pokoju, niebieska poświata znika. Bohater idzie za nią w rażącą wręcz biel wąskiego korytarza z czarno-białą posadzką. Korytarz prowadzi go na zamgloną ulicę miasta, na której pojawiają się fantomalne postaci, o rozmiękczonych konturach. Jedynie mężczyźnie, który nagle odzywa się do Goi, możemy się dokładnie przyjrzeć. Ale ważniejsza dla tej sceny jest postać kobiety w czerni. Zarys jej figury przywodzi na myśl czarną postać z niebieskiego pokoju. To księżna Cayetana de Alba wielka miłość malarza[13]. Z zamglonej przestrzeni miasta wyprowadza malarza córka – Rosarito. Ten emblematyczny fragment filmu ujawnia, że narracja prowadzona jest na granicy jawy i snu, co w sferze wizualnej znajduje swoją konkretyzację w poetyce onirycznej, która pozwala, jak pisze Alicja Helman

> przemieszać sny i wspomnienia, jak gdyby zdarzyły się w tym samym czasie, stanowiącym jedność w umyśle artysty […] Film ukazuje Goyę z zewnątrz, lecz kamera nie jest tu „okiem" obiektywnym, zdaje się odzwier-

Carlos Saura, [w:] *Carlos Saura: Interviews*, ed. eadem, Univ. PR of Mississippi, 2003, s. 159–160. Cytat za: A. Helman, op.cit., s. 211.

[13] Alicja Helman interpretuje znaczenie tej postaci w kontekście hiszpańskiej kultury i pisze: *Bliską tradycji hiszpańskiej więź miłości i śmierci ukazał reżyser, czyniąc upostaciowaniem śmierci kobietę w czarnej sukni, księżnę Cayetanę de Alba. Rzucony przez nią cień sięga po Goyę nękanego chorobą, lecz wówczas artysta dosłownie wyrywa się ze sfery mroku. Śmierć starego Goi znaczy pojawieniem się kobiecej postaci, a cień tym razem bierze go w posiadanie.* A. Helman, op.cit., s. 217. Być może Saura przedstawił księżną w takiej roli także z powodu jej tajemniczego zgonu. Reżyser przedstawia popularną wersję okoliczności jej śmierci. Miała zostać otruta przez swojego kochanka Manuela Godoya na zlecenie samej królowej. Z kolei biograf malarza, Robert Hughes, pisze o dwóch chorobach, które doprowadziły do zgonu Cayetany. Wymienia dengę (gorączkę krwotoczną) i gruźlicę. Zob. R. Hughes, op.cit., s. 233.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> ciedlać widzenie samego artysty w stanie umysłowego zamroczenia. Kolor, traktowany realistycznie w scenach ukazujących codzienne życie artysty w Bordeaux, tutaj zyskuje walor autonomiczny, jest „głosem" prowadzącym. Oślepiająca biel, zimna ultramaryna, chromowa żółć, czerwień zmieniają się w sposób zaskakujący, nagły nieumotywowany, by przejść w ciemność zgniłych zieleni, z chwilą gdy artysta wychodzi na ulicę. Zmiany koloru, gra kolorami zdaje się odzwierciedlać stan umysłowy zagubionego człowieka, uzewnętrznia to, co dzieje się wewnątrz[14].

Przytoczony fragment skłania jednak do pewnej refleksji, która jedynie potwierdza konsekwencję reżysera i operatora w kwestii estetycznych wyborów. Podobnie jak mroki Formanowskich *Duchów Goi* ugruntowały w widzach przeświadczenie o monochromatyczności obrazu w tym filmie, tak u Saury dynamiczne operowanie światłem i kolorem, które odrealnia filmową przestrzeń, zdecydowanie dominuje nad realistycznymi fragmentami (jak choćby ten rozgrywający się w Bordeaux, o którym pisze Alicja Helman) i każe myśleć o ich dziele jak o filmie przekładającym życiorys malarza na pojedyncze obrazy podporządkowane konkretnym kolorom, a najczęściej wręcz jednemu kolorowi, w którym na próżno szukać jakiegokolwiek realizmu. Estetyczna dychotomia obu filmów jest oczywista, można nawet zaryzykować tezę, że Forman zrobił swój naturalistyczny film w świadomej opozycji do ostentacyjnie sztucznego obrazu Saury. Co najistotniejsze, naturalizm kadrów Formana oraz oniryzm i sztuczność wizji hiszpańskiego reżysera mają swoje źródło w charakterystycznym dla obu filmów operowaniu barwą.

Artystyczne decyzje filmowców sprawiły, że formalne, kolorystyczne rozwiązania zaproponowane przez Saurę i Storaro, pełniej niż film Formana, transponują na ekran technikę twórczą Goi. Maria Rzepińska zwróciła uwagę na fakt, że o fenomenie twórczości hiszpańskiego mistrza decyduje między innymi wybór barwnej dominanty[15], która – podobnie, jak w filmie – wyznacza konstrukcję obrazu[16]. Podporządkowanie kompozycji kadru jednej barwie – o czym pisałam wyżej – koresponduje z techniką malarską bohatera filmowej opowieści. Jego obrazy przemawiają przede wszystkim barwami, nie ze względu na ich liczbę, ale intensywność. Goya nie mnoży kolorów, zazwyczaj podporządkowuje swoje dzieła zaledwie trzem lub czterem dominantom

[14] Dalej Alicja Helman pisze: *To raczej pomysł Storaro niż Saury, o czym wspomina w wywiadzie udzielonym Lindzie M. Willem. Mówi tam, że Storaro pracuje głównie kolorem, wykorzystując pełną gamę, podczas gdy on sam preferuje brązy i kolory ciemne, zgodnie z tradycją sztuki hiszpańskiej, która korzysta głównie z gamy szarości*, zob. A. Helman, op.cit., s. 210–211.

[15] M. Rzepińska, op.cit., s. 493.

[16] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

barwnym[17]. Nie pozwala także, by modelowanie koloru prowadziło do zmiany ich jednorodności i jednoznacznej jakości barwnej[18], która akcentowana jest dodatkowo budową przestrzeni. Malarz, a za nim twórcy filmu, pozwalają zaistnieć barwie na tak dużych przestrzeniach i płaszczyznach, aby rzucały się w oczy i wyznaczały główne elementy w strukturze barwnej obrazu[19].

Nie sposób, porównując oba filmy, nie wspomnieć o świetle – i tym ze świata przedstawionego, wydobywającego się z filmowej przestrzeni, i tym będącym wynikiem zabiegów operatorskich. Nie można mówić o świecie Goi, nie wspominając o świecach, które – zwłaszcza w *Duchach Goi* Formana – przełamywały bladym światłem mroki filmowego obrazu. Ale to bohater Saury zapytany: – *Podobno pracuje pan w nocy. Dlaczego?* Odpowiedział: – *Chodzi o kolory. W świetle świec są inne, cieplejsze*[20]. O ile Forman także i w tym względzie zawierzył realizmowi, o tyle Saura, pozwalając swojemu bohaterowi na wypowiedzenie tych, fundamentalnych dla zrozumienia jego kolorystyki słów, odbiera światłu świec im naturalną moc, na rzecz, co oczywiste, oświetleniowych popisów Vittoria Storaro. W dziele hiszpańskiego reżysera światło zostało poddane stylizacji, jak wszystkie inne komponenty obrazu filmowego. I nie chodzi tu nawet o stylizację-imitację naturalnego światła czy oddawanie efektu światła świec. Oświetlenie jest sztuczne i tak właśnie ma wyglądać. Naturalne światło świec to tylko dodatek. Storaro odrzucił realizm filmowej iluminacji, tak jak Goya w *Domu głuchego* […] *wyeliminował* […] *wszelki przyrodniczy naturalizm oświetlenia, jego przyrodnicze prawa optyczne*[21]. Co ważne, ten sposób operowania światłem najpełniej konkretyzuje się w filmie właśnie w scenie poświęconej obrazom z *Domu głuchego*.

Hiszpański reżyser wykorzystał także charakterystyczne elementy dekoracji, aby podtrzymać wrażenie owej sztuczności. Podobnie jak w filmach *Tango* i *Flamenco* Saura umieścił w przestrzeni filmu półprzezroczyste, wielkie, plastikowe ekrany, na które nałożył powiększone dzieła Goi, czego najlepszym przykładem jest filmowa „ekspozycja"[22] ośmiu kaprysów. Scena zaczyna się od obrazu młodego Goi, który podnosi się z łóżka i wchodzi w nie oznaczoną przestrzeń; jest to tylko tło jaskrawej barwy. Postać bohatera, nadal jednak widoczną, przysłania przezroczysty niebieski ekran, na którym po-

[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Lista dialogowa filmu.
[21] M. Rzepińska, op.cit., s. 496.
[22] Zob. A. Helman. op.cit., s. 211.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jawiają się kolejne obrazy, pokrótce przezeń komentowane[23]. Te rozwiązania scenograficzne – ich podstawowy walor estetyczny (poza kolorem) – wprowadzają do filmu jeszcze jeden element odrealniający filmową przestrzeń – linie proste i geometryzację kadru. Linie i motyw kwadratu i prostokąta, charakterystyczne ekrany porządkuje obraz Saury niejako w opozycji do jego fabularnej kompozycji.

Podobną dynamikę i dramaturgię koloru jak pierwszy fragment filmu, charakteryzuje się też jego ostatni fragment[24]. Różni je jednak charakter tła. W ostatniej części filmu reżyser rezygnuje z prezentacji dzieł malarza na ekranach i „ożywia", inscenizuje *Okropności wojny*. Przed oczyma bohatera przesuwa się – jak nazwała to Alicja Helman – *baletowa transkrypcja cyklu*[25] akwafort podporządkowana układowi chorograficznemu i kolorystycznej dynamice. Kolor pozostaje jednak najważniejszy. Dramaturgię tej sekwencji prowadzi także kolor. Od gamy czerwieni i oranżów poprzez fiolet, zieleń do wygaszającej bieli w scenach ostatnich, gdy pod padającym śniegiem nikną zwały trupów przysypywane wapnem[26]. Kolory kolejnych ujęć podkreślają kontrastujące z nimi czarne sylwetki postaci.

Ciemne barwy, czerń, ciemność są oczywiście także obecne w obrazie Saury. Czarna postać Cayetany, ciemność, w której zatapiają się całe kadry – najczęściej wtedy, gdy podstawą kompozycji kadru jest zbliżenie twarzy (choć nie tylko, zaciemnianie kolejnych partii przestrzeni ujęcia). Zazwyczaj jednak w tych fragmentach światło i jego brak mają znaczenie przede wszystkim estetyczne. Jednak w jednej ze scen ciemność ma swoją semantykę. Jest to dramatyczny fragment, w którym Goya opowiada o swojej głuchocie. Czerń to symboliczna wizualizacja kalectwa artysty. Niemożność słyszenia dźwięków odbiera mu jakąś część widzenia, dodatkową możliwość postrzegania rzeczywistości[27].

Obaj reżyserzy przedstawiając ekranową interpretację losów słynnego malarza, przemówili własnym, autorskim głosem, tak pod względem materiału biograficznego, jak pod względem estetycznym. Rozpisując materiał na kolejne ujęcia sceny i kolory, stworzyli dwie różne historie. Dla Formana bio-

[23] Ibidem.

[24] Zob. ibidem.

[25] Zob. ibidem.

[26] Ibidem.

[27] Co ciekawe, Maria Rzepińska w swojej pracy *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* również nazywa czerń Goi *głuchą: Jest to czerń nieurodziwa, **głucha**, ponura* […], [w:] M. Rzepińska, op.cit., s. 495. Natomiast w filmie Formana to symboliczna jakość ciemności jest bez wątpienia głównym tropem interpretacyjnym.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

grafia twórcy była tylko pretekstem do pokazania mrocznej Hiszpanii. Saura zaś, prezentując w kolorach fragmenty z życia i twórczości wielkiego artysty, chciał zrobić film o sztuce Goi, o tym, z czego wyrasta, czym się inspirowała, raczej o artyście i procesie twórczym niż o człowieku w czasach jego starości[28] – jak twierdzi Alicja Helman. Należy jednak pamiętać, że to wspomnienia starca, generują oniryczne różnobarwne obrazy. Zmagając się ze starczą niemocą, Goya Saury prowadzi widza przez labirynt obrazów, które kolorowymi plamami budują filmowy życiorys malarza. W odróżnieniu od Goi Formana, który jest tylko jedną z postaci na tle ponurej panoramy epoki.

[28] A. Helman, op.cit., s. 217.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Anna Ciechanowska

Kolory wampira

Analiza symboliki w filmowych adaptacjach Draculi

Klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem umarłej osoby lub jej trupem, ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej witalności[1]. Tak swoją książkę na temat wampirów i wilkołaków rozpoczyna Erberto Petoia. Jest to bodaj najbardziej skrótowa i najtrafniejsza definicja zjawiska, jakim jest wampiryzm[2]. Andrzej Sapkowski w *Rękopisie znalezionym w smoczej jaskini* na temat tej postaci pisze: *Jest to umrzyk, który nawet po śmierci żyje swym martwiaczym życiem, lata często pod postacią nietoperza właśnie i szkodzi żyjącym na różne sposoby, czasem nawet wysysając z nich krew*[3].

[1] E. Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, tłum. Aneta Pers, Kraków 2004, s. 35.

[2] Kwestia określenia zjawiska wampiryzmu nie przysparza większych trudności i praktycznie we wszystkich definicjach pojawiają się informacje o powracających i wysysających krew zmarłych, nierzadko zdolnych również do przybierania postaci jakiegoś zwierzęcia. Dużo bardziej skomplikowana jest jednak kwestia samego nazewnictwa. Istoty, które wykazują łudząco podobne cechy i zachowania wampiryczne napotykane w wierzeniach ludów różnych krajów i kontynentów określa się także mianem upiorów, strzygoni, strzyg, *nosferatów*, a nawet, na przykład w Grecji, *brukolaków* bądź *vrykolaków*, co najprościej można przełożyć na „wilkołak". Zrównanie wampira i wilkołaka niekoniecznie musi być przypadkowe. Świadczy o nakładaniu się wyobrażeń dotyczących tych dwóch postaci oraz tego, o czym pisał Aleksander Brückner, że, jak wierzono, *Wilkołak za życia staje się po śmierci wampirem*.

[3] A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2001, s. 208.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Wydawać się może, że o wampirze nie można powiedzieć już nic nowego. W końcu każdy z nas doskonale wie, kim – bądź czym – on jest. A jest kreaturą, której głównym, jeśli nie ulubionym, zajęciem jest wypijanie krwi ze swoich ofiar. Podobna zgodność panuje w kwestii wyglądu wampira – chudy, ale nie pozbawiony przy tym witalnej siły, chorobliwie blady, z dłońmi o długich palcach i szponiastych paznokciach, z czerwonymi ustami i błyszczącymi oczami, którymi hipnotyzuje ofiarę (lub pozostające na jego usługach zwierzęta). Do tego obowiązkowo odziany jest w czarną lub czarno-czerwoną pelerynę, która złowrogo łopocze na wietrze. Przeciętny człowiek jest także niewątpliwym ekspertem w kwestii wampirów, a z całą pewnością potrafi wskazać najpopularniejsze metody ich uśmiercania, takie jak wbicie osinowego kołka prosto w serce czy odcięcie głowy. Jak pisze Maria Janion: *Teraźniejszą znajomość obyczajów wampirów, ulubionych miejsc ich pobytu, sposobów rozprawiania się z nimi szerzy głównie film, który wyprodukował cały odrębny podgatunek wampiryczny. To, co przedtem przekazywano tajnie w wierzeniach i obrzędach ludowych, teraz jawnie eksploatuje kino, najczęściej w celach rozrywkowych, ale nie tylko*[4]. W ten oto sposób postać wampira z całym impetem wkroczyła w sferę popkultury. Jeszcze na gruncie filmu i literatury grozy wykrystalizowało się zjawisko, które można śmiało określić mianem stereotypu wampira oraz stereotypu miejsca wampirycznego. Grasujący w nocy, odziany w czarną pelerynę osobnik zamieszkuje ponure zamczysko gdzieś w Transylwanii. Przestrzeń wokół niego kreują ponure lochy, smętne korytarze, zwisające z sufitów pajęczyny, przemykające cichaczem pod ścianami szczury lub myszy, księżyc w pełni. Do tego w podziemnej krypcie spoczywa trumna z ciałem wampira, z której ten wyłania się, uchylając powoli wieko. Takie widzenie postaci jest zasługą choćby Draculi granego przez Belę Lugosiego – aktora, który, jak głosi legenda, tak zżył się z tą rolą, że nie tylko nie pojawiał się publicznie w innym stroju, ale nawet kazał się pochować w kostiumie nieśmiertelnego hrabiego.

Nieodłącznym elementem wspomnianego stereotypu jest również kolorystyka. Operowanie barwą od starożytności już nie było przypadkowe, lecz niosło określone znaczenie[5]. Kolory wywołują właściwy nastrój, atmosferę oraz przywołują sobie tylko właściwą symbolikę. Znaczenia te są niezależne od medium, z jakim obcujemy – książką, obrazem czy filmem – choć mogą ulegać modyfikacjom w zależności od epoki czy kierunku artystyczne-

[4] M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, [w:] eadem, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 35.

[5] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 118.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

go. Kolor jest nieodłącznym elementem każdego wzrokowego postrzeżenia. Nawet potoczne doświadczenie uświadamia nam, że w zależności od pory dnia, dostępności czy kąta padania światła przedmioty mogą wydawać się inne, niż są w rzeczywistości. Barwom przypisuje się pewne wartości emocjonalne, z których ogromna część ma charakter biologiczny, naturalny, jak na przykład kojarzenie czerwieni czy żółci z niebezpieczeństwem, zagrożeniem, ostrzeżeniem, ale też z ciepłem, błękitu zaś – ze spokojem, harmonią, bezpieczeństwem.

W nurcie czy (pod)gatunku wampirycznym w obrębie filmu grozy dominującymi barwami są czerń, czerwień oraz biel. Oprócz tego nierzadko wykorzystywane są fiolety, błękity czy szarości. Barbara Zwolińska w pracy poświęconej wątkom wampirycznym w twórczości Narcyzy Żmichowskiej, Stefana Grabińskiego i Edgara Allana Poe pisała: *W historiach o wampirach pojawia się szczególna filozofia kolorów – pewne barwy są preferowane w opisie wyglądu wampirycznej kochanki, na przykład bladość cery, czerwień ust oraz w opisie jej domostwa*[6]. Każda z wcześniej wspomnianych barw występuje w wielu odcieniach oraz w różnych zestawieniach i, choć paleta jest mocno zawężona, ich oryginalne konfiguracje pozwalają na wydobycie nowych lub ukrytych sensów. Z kolei poprzez operowanie tradycyjnymi kolorami i sztafażem wysyłany jest do widza sygnał o określonej przynależności gatunkowej oglądanego filmu i konieczności obrania właściwej strategii odbiorczej. Symbolika koloru w filmie wampirycznym nie występuje samodzielnie – powiązana jest z innymi, również znaczącymi elementami. Właśnie owa gra w kolory i symbole na przykładzie filmowych adaptacji historii o hrabim Draculi jest przedmiotem niniejszej analizy.

Opublikowana w 1897 roku powieść Brama Stokera *Dracula* uważana jest za szczyt literackiej kreacji wampira oraz moment przełomowy w rozwoju wątku wampirycznego w sztuce i literaturze. Stał się on wzorcem, punktem odniesienia, do którego odwołują się wszyscy późniejsi twórcy – powielając go, sprzeciwiając się mu lub kpiąc z niego. Uważa się, że Stoker zawarł w tym utworze wszystkie lęki, fobie, skrywane problemy i tajemnice, jakie znała jego epoka[7]. Postać samego wampira została tutaj skonstruowana po wnikliwym

[6] B. Zwolińska, *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie* Opowieści niesamowitych *Edgara Allana Poego,* Poganki *Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk 2002, s. 219.

[7] Nina Auerbach pisała we wstępie do *Our Vampires, Ourselves* o tej powieści: *Stoker's* Dracula *is a compendium of fin-de-siècle phobias.* Por. N. Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago–London 1995, s. 7–8.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

zapoznaniu się z wierzeniami ludowymi oraz dorobkiem badawczym etnografów. Inspiracją dla Stokera stały się także historie dwóch autentycznych postaci – Vlada IV znanego jako Vlad Palownik oraz Erzebet Batory. Hrabia Dracula, podobnie jak bohater z wcześniejszej opowieści Polidoriego, jest arystokratą. Jest to w zasadzie jedyna znacząca cecha, jaką odziedziczył po swym poprzedniku. Lord Ruthwen uchodził za wyjątkowo przystojnego i atrakcyjnego mężczyznę, w przypadku zaś bohatera powieści Stokera już na początku powieści natrafić można na taki jego opis:

> […] jego fizjonomia wydała mi się niezwykle pełna wyrazu. Miał twarz przypominającą nieco – a nawet bardzo – orła; szczupły, ostro wygięty grzbiet nosa i mocno wykształcone nozdrza; wysokie i pofałdowane czoło, włosy przerzedzone na skroniach, ale poza tym gęste. Jego brwi były bardzo wyraziste, niemal zrastały się nad nosem, krzaczaste i poskręcane w osobliwy sposób. Usta, na ile mogłem je dostrzec spod gęstych wąsów, były twarde i dość okrutne w wyrazie, z ostrymi białymi zębami, wyrastającymi spod warg, których niezwykła czerwień wskazywała na zadziwiającą u mężczyzny w jego wieku siłę witalną. […] uszy miał bezbarwne i zakończone ostro do góry, podbródek szeroki i mocny, policzki jędrne, choć chude. Wrażeniem dominującym była niezwykła bladość cery. [Dłonie] są raczej ordynarne – szerokie z grubymi palcami. Dziwne, ale włosy rosły mu też po wewnętrznej stronie dłoni. Paznokcie miał długie i cienkie, obcięte tak spiczasto, że na końcach były ostre jak igły[8].

Poza specyficznym wyglądem, Dracula odznacza się innymi, typowymi dla wampira cechami i zdolnościami. Przede wszystkim potrafi on przybierać różne postaci. Może stać się psem, wilkiem, nietoperzem, ptakiem, ale także mgłą. Dodatkowo posiada niebywałą moc zniewalania i hipnotyzowania swych ofiar oraz pozostających na jego usługach ludzi i zwierząt. Szczególnie widoczne jest to w przypadku Lucy, która jest ogarnięta obsesyjną wręcz myślą o wampirze. Jego bliska obecność wyzwala w niej nie tylko reakcje somnambuliczne, dzięki którym jest mu uległa, lecz także czysto seksualne pobudzenie.

W powieści Stokera od początku dostrzegano zresztą wiele symboli związanych ze sferą seksualną człowieka. W relacjach między wampirem a jego kobiecymi ofiarami dostrzegano zakamuflowany opis stosunku płciowego. W podobnym kontekście odczytywano moment unicestwienia go z użyciem wspomnianego osinowego kołka na czele, ale również scenę transfuzji krwi.

[8] B. Stoker, *Dracula*, tłum. Marek Król, Kraków 2005, s. 23.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Wszystkie te elementy silnie zaważyły na późniejszych filmowych interpretacjach dzieła Stokera, a związki z erotyzmem są w nich bardzo silnie i chętnie eksponowane.

Jak już zostało powiedziane, dla estetyki filmu wampirycznego spośród kolorów największe znaczenie mają czerń, czerwień oraz biel. Istotne znaczenie mają również różne odcienie szarości, błękitu, a często również zielenie. Za pomocą tych właśnie barw konstruowana jest atmosfera tajemnicy, niepokoju, a wreszcie – grozy. Każda z nich ma swoją długą tradycję w sztuce i niesie określone treści, które są potęgowane poprzez różnorakie zestawienia oraz współwystępowanie z inną symboliką, na przykład religijną. Nie bez znaczenia jest również operowanie światłem, które zmienia nasycenie kolorów oraz pozwala na pełnoprawne zaistnienie w sztuce filmowej cienia.

Zestawienie tych trzech barw służy, po pierwsze, oddaniu atmosfery niepokoju i jest charakterystyczne nie tylko dla nurtu wampirycznego, ale dla filmu grozy w ogóle. Czerń jest tym kolorem, który nierozerwalnie kojarzony jest ze Złem, ciemnością, tajemnicą, strachem, stąd też w mitologiach zazwyczaj łączona jest z krainami i bóstwami podziemia, także – jak choćby w starożytnym Egipcie – nieśmiertelnością duszy i przetrwaniem ciała[9]. Ponadto wiąże się z nocą, kiedy zmysły są wyjątkowo wyostrzone i podatne na wszelkie złudne wrażenia. Zresztą ludowe wierzenia, z których tak ochoczo czerpie kino grozy, są pełne istot, zjaw i potworów, które działają właśnie o tej porze. Atmosfera niesamowitości oprócz czerni budowana jest również poprzez inne elementy skorelowane z nocą: księżyc w pełni, który powoduje przebudzenie upiorów, sowy, nietoperze, wyjące wilki, szczury czy pająki. Nie bez znaczenia pozostaje również sceneria, w jakiej film wampiryczny się najbardziej lubuje: opuszczone domostwa, stare zamczyska, zniszczone groby. Wszystkie te elementy przedstawiane w ciemności potęgują atmosferę grozy i niesamowitości. Ciemność czy mrok mogą ulegać rozjaśnieniu, przynajmniej częściowo za sprawą wspomnianego już światła księżyca czy sztucznego oświetlenia: świec, pochodni. W efekcie wydobywana jest nowa jakość – cień, którego barwa uzależniona jest od otoczenia. Obraz rzeczywistości widziany na nierzadko krzywych, popękanych ścianach zamków jest zniekształcony – przedmioty i postaci zdają się większe, bardziej smukłe niż w rzeczywistości. Poza tym cień to negatywny sobowtór bohaterów i często żyje swoim własnym życiem jak w scenie spotkania Draculi i Jonathana w filmie Coppoli, kiedy to prawie atakuje przybysza, pomimo tego, że rzeczywi-

[9] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 10.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sty hrabia nie wykonuje żadnego niebezpiecznego gestu. Z kolei sztuczność oświetlenia pozwala na podkreślenie nienaturalnej bladości wampira, która w zestawieniu z czernią, cieniem i czerwienią wydaje się jeszcze bardziej wyrazista.

W przypadku ekranizacji Stokerowskiego *Draculi* utarło się przedstawiać wampira na dwa sposoby. W początkowych scenach ukazywany jest on najczęściej jako starzec, nierzadko o odpychającym wyglądzie, z cieniami pod oczami, długimi i brudnymi paznokciami przypominającymi szpony. Wówczas zazwyczaj pojawia się odziany w czarny strój – frak oraz pelerynę, jak w *Horror of Dracula*. W tym ostatnim przypadku również często spotykane jest zestawienie czerni z czerwienią, która widoczna jest choćby w ekranizacji Coppoli. Wampir pojawia się znikąd – wyłania się niepostrzeżenie z ciemności, ale momentu jego nadejścia nie można przeoczyć. Majestatyczny wampir zachowuje się jak pan i władca, wzbudza respekt i zdaje się uosobieniem wszelkiego zła. W późniejszych scenach Dracula zostaje odmłodzony, a w sposobie jego przedstawiania charakterystyczna jest elegancja. Barwy najczęściej pozostają ciemne – granaty, czernie, szarości. Znikają również wszelkie elementy, które wcześniej podkreślały nadnaturalność bohatera – cienie pod oczami, długie paznokcie, wrażenie brudu.

Czerwień jest kolorem nierozerwalnie związanym z omawianą estetyką, albowiem jest to barwa krwi, którą wampir się żywi. Od najdawniejszych czasów kojarzona jest ze sferą Zła, demonów, gwałtownych uczuć i emocji oraz z cielesnością. Ponadto jest ona symbolem panowania, czego dowody można dostrzec w artystycznych przedstawieniach władców już od starożytności. Była również wyjątkowo chętnie wykorzystywana w heraldyce. W ekranizacjach *Draculi* czerwień pojawia się niezwykle często i jest eksponowana w stopniu dużo większym niż czerń. Warto zaznaczyć, że jest to tak zwana czerwień żeńska, kojarzona przede wszystkim z Erosem i Thanatosem, symbolizująca serce, pożądanie, popęd płciowy, powiązana z nocą i tajemnicą. To dzięki niej wskazuje się na grzeszność, czy w każdym razie niewłaściwość relacji wampira i jego kobiecej ofiary. Lucy w ujęciu Francisa Forda Coppoli czy Mina z *Horroru Draculi* Terence'a Fishera to bohaterki, dla których wieczorne przybycie hrabiego staje się swoistym rytuałem, wyczekiwaną chwilą, a świadczą o tym uwidaczniające się na ich twarzach, rosnące pożądanie oraz zniecierpliwienie, choć jednocześnie zdają sobie one sprawę z grzeszności tego kontaktu, z czego wynika chociażby bardzo staranne ukrywanie ran na szyi. W przypadku *Bram Stoker's Dracula* kolorystyka strojów dwóch ofiar wampira, tj. Lucy i Miny, już od początku sygnalizuje, jakie będą ich

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

losy, która zostanie potępiona, a która – cudem – uratowana. Pierwsza z nich – rudowłosa – na spotkanie z wampirem wychodzi w czerwonym, seksownym stroju i, co warto podkreślić, będąc w somnambulicznym transie. Wampir zaś objawia się pod postacią niezwykłego, wielkiego i czarnego zwierzęcia przypominającego małpę lub wilkołaka z filmów popularnych. To, co jest dla niego charakterystyczne, to czerwone oczy – oczy nabiegłe krwią, wyrażające pożądanie, a również – według części interpretatorów – stanowiące ekwiwalent erekcji[10]. Pojawiają się one w filmach wampirycznych bardzo często w scenach ataków na ofiary, zaś szczególnie chętnie eksponowane są w filmach z Hammer Studios.

Z kolei Mina pojawia się w barwach kojarzonych z niewinnością, czystością (biel, błękit) lub w różnych odcieniach brązów. W takim zestawieniu – agresywnej czerwieni z kolorami delikatnymi – obie bohaterki występują w jednej z bardziej symbolicznych scen tego filmu, tj. scenie tańca w labiryncie w czasie sztormu. Mina tylko raz pojawia się w czerwonym stroju – w trakcie romantycznego spotkania z odmłodzonym już Draculą. Scenę tę rozpoczyna zbliżenie pozwalające odczytać nazwy trunku, który para zamierza właśnie wypić. Oczom widza ukazuje się zatem zamiast słowa ABSINTH widniejącego na etykiecie, jedynie cząstka SIN, czyli po angielsku grzech.

We wspomnianej już ekranizacji w reżyserii F.F. Coppoli nagromadzenie czerwieni osiąga swoje apogeum, prowadząc wprost do przesytu i, co za tym idzie, groteskowego ujęcia. Już sekwencje rozpoczynające film – ukazujące historię wołoskiego księcia walczącego z Turkami oraz moment jego przeobrażenia – są jawnie teatralne. Bardzo silnie została w nich wyeksponowana sztuczność sytuacji – walczący zdają się marionetkami, aktorami w teatrze cieni. Całość rozgrywa się w świetle zachodzącego słońca, a nad krajobrazem dominuje gra różnych odcieni żółtego oraz oranżu, co wydobywa czerwień z charakterystycznych zbroi walczących. Nie bez znaczenia pozostaje również wykorzystywanie gry światła i cienia, co powoduje uwydatnienie koloru krwi. Kulminacyjnym momentem przesycenia nim jest moment bluźnierstwa, gdy Dracula krzyczy *Krew to życie i będzie należeć do mnie* i przebija krzyż mieczem, a z posągów oraz symboli religijnych zaczyna płynąć krew, tworząc wielkie kałuże, które zagarniają niejako całość ukazywanej sceny. Czerwień jest równie silnie eksponowana w scenach ukazujących podróż Jonathana Harkera do *najdzikszych terenów Europy*, jak określono Karpaty – malownicze, przesycone nią zachody słońca, wyeksponowanie jej na mapie,

[10] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 144.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w którą wpatruje się bohater. Czerwień w tych scenach jest już bardzo silnie zestawiana z czernią – zapadającej nocy, cieni, lasów, wnętrza powozu. Eksponowanie jej zaś staje się jasną informacją, sygnałem niebezpieczeństwa – bohater zbliża się do siedliska Zła, a jego życie jest zagrożone.

W wielu scenach w filmie Coppoli nagromadzenie czerwieni jest przesadne i świadczy o ironicznym stosunku reżysera do przywoływanej symboliki. Możemy zaobserwować zatem fontanny krwi (i nie jest to określenie przesadzone) w scenie ataku wilka na Lucy czy w momencie jej uśmiercenia w krypcie. Warto przy tej ostatniej scenie wspomnieć również o jej podobieństwie do scen znanych z innych filmów grozy, a skoncentrowanych na problemie opętania: plucie krwią, przesadny lęk przed symbolami religijnymi, a wreszcie spokój widoczny na twarzy uleczonej z wampiryzmu.

Biel pojawia się w filmach o wampirach często, ale pozostaje zazwyczaj niewidoczna czy przezroczysta. Rzecz jasna, wiąże się przede wszystkim z bladością skóry wampirycznych bohaterów i bohaterek, która jest silnie kontrastowana z tłem, strojem, a uwydatniana przez oświetlenie. W ten sposób uzyskiwane jest wrażenie nienaturalności, nadprzyrodzoności tych postaci. Poza tym wampiry filmowe mają stosunkowo mocno ograniczoną mimikę twarzy, co prowadzi do tego, że ich twarze sprawiają wrażenie maski. Wspomniany kolor pojawia się czasami również jako element stroju, najczęściej bardzo skromny – kołnierzyk, element przy pelerynie czy fraku. Wyjątkiem są młode, świeżo przemienione wampirzyce, które nawiedzają okolice pod postacią białych dam. Biel szat związana jest ze zwyczajem pogrzebowym – kobiety niezamężne (w domniemaniu – dziewice), chowano w białych sukniach. W przypadku wampirzyc jednocześnie dochodzi tu do gry znaczeń między, z jednej strony, tradycyjną czystością, niewinnością, a z drugiej – z żądzą krwi i podtekstem seksualnym, który one reprezentują. Warto zaznaczyć, że pomimo koloru stroju postaci te nie wydają się uosabiać Dobra. Dzieje się tak za sprawą często stosowanego zabiegu wyostrzania rysów twarzy dzięki ostremu makijażowi, którego wymowa jest potęgowana przez białość skóry. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że bardzo często czerwieni ust towarzyszą spływające ich kącikiem strużki krwi.

Omawiane trzy barwy – biel, czerń oraz czerwień – już w starożytności miały ogromne znaczenie w rytuałach religijnych jako uosabiające wszystkie sfery: życie, śmierć, Dobro, Zło, duchowość i zmysłowość. Szczególnie istotne dla nurtu wampirycznego jest to zestawienie czerni z czerwienią, które przywodzi skojarzenia z czarnymi mszami odprawianymi przez satanistów czy w ogóle ze sferą czarnej magii. Wampir jest w wielu ujęciach, tak literackich,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jak i filmowych, posłańcem Szatana, stąd też w innej stylistyce wystąpić nie może. Jednocześnie jednak warto zauważyć, że dość rzadko pojawia się przywołanie wprost czarnej mszy w samym filmie. Jednym z nielicznych przykładów jest tutaj ekranizacja z roku 2006 w reżyserii Billa Eaglesa, w której zostaje wprowadzone tajemnicze, okultystyczne bractwo, którego zadaniem jest sprowadzenie Draculi z Transylwanii do Anglii.

W ekranizacjach *Draculi* pojawiają się również inne kolory, ale mają one dużo mniejsze znaczenie niż te utrwalone przez tradycję. Zresztą nie zawsze symbolika barw użyta w filmie jest tak bardzo jawna, jak w przypadku *Bram Stoker's Dracula* Coppoli, który, jak się zdaje, dość świadomie gra z utartymi schematami i eksploatuje je do granic możliwości. W innych przypadkach tradycyjne znaczące barwy giną, jak choćby w produkcjach Hammer Studios. W tym przypadku paleta barw nie jest ograniczona i jest niejako wręcz ciepła, a miejsce upiornego, przestronnego i pustego zamku zajmuje raczej pałac, w dodatku bogato i przytulnie umeblowany. W *Horror of Dracula* w szczególności zostały wydobyte połączenia czerwieni ze złotem, które zwyczajowo kojarzą się z władzą królewską, bogactwem. Zestawienie to jest wszechobecne w scenach z siedziby hrabiego.

Bardzo często w nurcie wampirycznym pojawiać się będzie również nawiązanie do kolorystyki ziemi, stąd wszelkie odcienie brązu, szarości, zieleni. Mitologia, do której się odnosi, zasadniczo wiązana jest właśnie z symboliką i kultem ziemi. Związek wampira z ziemią – zwłaszcza rodzimą, jest niezaprzeczalny. Statek, jakim podróżuje hrabia, nosi nazwę „Demeter" i najprawdopodobniej nie jest to przypadek. Przewożona jest nim bowiem ziemia z kraju przodków wampira do nowej ojczyzny, a jak wskazuje mitologia, bogini o takim samym jak szkuner imieniu była opiekunką plonów, zbiorów, zbóż, czyli *de facto* również życiodajnej gleby. Oprócz tego stała się ona boginią płodności – a w końcu działalność hrabiego ma na celu także zwiększenie liczebności pobratymców. Nie wolno także zapominać o bodaj najsłynniejszym micie dotyczącym Demeter – mianowicie o poszukiwaniu przez nią zaginionej córki. W ekranizacji Coppoli wątek ten jest kontynuowany – wampir wyrusza do Londynu, by połączyć się z Miną-Elizabetą, dawno utraconą ukochaną.

Na zakończenie warto wspomnieć o jeszcze jednym wykorzystaniu koloru w adaptacji Coppoli. W scenie rozgrywającej się w szpitalu psychiatrycznym, gdzie mężczyźni ukryli Minę przed udaniem się na „polowanie" na wampira, ów zjawia się pod postacią mgły (co jest zgodne z ludowymi wierzeniami). Dzieje się to, nie pierwszy raz w ekranizacjach powieści w ogóle,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ani nie pierwszy raz w tym obrazie, ale co znamienne – tym razem mgła ma kolor jaskrawozielony, nieco psychodeliczny, kojarzący się z odpadami radioaktywnymi. Wydaje się to żartem ze strony reżysera, mrugnięciem oka w kierunku widza mówiącego mniej więcej: „to, co widzisz nie jest prawdą, to tylko film". Kolejne wydarzenia raczej to potwierdzają – wampir pojawia się pod postacią potwora rodem z kina *science fiction* po prostu. Świadczyć to może tylko o jednym – o podchodzeniu do tradycji kina grozy z dystansem i ironią.

Kino „wampiryczne", które rozwija się prężnie od mniej więcej roku 1920, kiedy to powstał pierwszy film będący ekranizacją *Draculi*, wykształciło swój własny styl, estetykę i uległo znacznemu skonwencjonalizowaniu. Kolorystyka jest jednym z istotniejszych elementów owej standaryzacji. Zasadniczo kolejni twórcy nie wprowadzają w jej obręb żadnych zmian, lecz tylko eksploatują to, co rozpoznawalne i co gwarantuje komercyjny sukces. Symbolika koloru jest tutaj niezwykle czytelna, czasem przedstawiona w sposób aż nazbyt dosłowny. Warto jednak zadać sobie pytanie, na ile jest ona tak samo rozpoznawalna dla znawcy, jak i laika, a ponadto – czy wszyscy twórcy stosują ją tak świadomie, jak chociażby Coppola? Moim zdaniem zdecydowanie nie. W większości przypadków niestety mamy do czynienia tylko z prostym i bezrefleksyjnym odtworzeniem utartych rozwiązań.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Aleksandra Frączek

Symbolika czerwieni w filmie

Na podstawie *Trzech kolorów*: *Czerwonego* K. Kieślowskiego, *Kobiet na skraju załamania nerwowego* P. Almodóvara oraz *Oldboya* P. Chan-wooka

Barwa w życiu człowieka pełni wielorakie funkcje warunkujące jego egzystencję; gdy pojawia się w obrazie filmowym lub jakimkolwiek innym, może obejmować te same zakresy oddziaływań, choć często w innym natężeniu i znaczeniu. Podstawowe „biologiczne" znaczenie barwy w naturze sprowadza się do lepszego zorientowania nas w odległościach, wielkościach, kształtach, rozmieszczeniach i innych cechach zewnętrznych obiektów w otaczającym nas świecie[1] – twierdzi krytyk filmowy, Aleksander Ledóchowski dalej pisze, że barwa wywołuje określone reakcje psychologiczne – stąd różne preferencje ludzi co do kolorów. Pełni on jednak również funkcje społeczne – w tym wypadku reakcje na barwy są wynikiem tradycji, nawyków i adaptacji (skojarzenia barwne mogą mieć znaczenie polityczne, religijne czy kulturowe). Zdaniem Ledóchowskiego *film wchłania w swoją strukturę te elementy całościowo lub częściowo, natomiast funkcje barwy może całkowicie przewartościować*[2].

[1] A. Ledóchowski, *Estetyka barwy*, „Kino" 1971, nr 4, s. 37.
[2] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Szczególną rolę w filmie pełni kolor czerwony. Zajmuje on istotne miejsce wśród innych barw, nazywany jest nawet *kolorem kolorów*. Już starożytni wymieniali czerwień wśród czterech barw podstawowych (tzw. paleta czterobarwna), które postrzega ludzkie oko. Dziś zaś obok białego i czarnego, tworzy ona najbardziej fundamentalną triadę kolorystyczną w Afryce, Azji, a także w całej Europie. Czerwień jest kolorem szczególnym ze względu na swoją ekspresję, to, w jaki sposób postrzegana jest przez człowieka, oraz to, jak na niego oddziałuje. Jej walor emocjonalny i symboliczny jest ogromny. Jest ona nośnikiem wielu – czasami sprzecznych – znaczeń, jednak często jej znaczenie okazuje się uniwersalne[3]. Poza tym czerwień jest dobrze widoczna wśród innych barw, zatem doskonale prezentuje się na ekranie – dlatego jest tak chętnie wykorzystywana przez filmowców, którzy poza tradycyjnie przyjętym rozumieniem symboliki czerwieni, interpretując ją na swój sposób, często nadają jej swoje własne znaczenia.

Czerwień jako kolor miłości, symbol relacji międzyludzkich i braterstwa — *Trzy kolory: Czerwony* (1994) K. Kieślowskiego

Trzy kolory: Czerwony Krzysztofa Kieślowskiego to ostatnia część filmowej trylogii reżysera poświęconej trzem francuskim hasłom narodowym, ideałom Wielkiej Rewolucji Francuskiej, których emblematami są trzy kolory francuskiej flagi (tzw. *Tricolore*): niebieski, czyli wolność, biały – równość i czerwony – braterstwo. Barwa biała to król i nawiązanie do wcześniejszej białej flagi królewskiej, niebieska oznacza szlachtę, a czerwona lud – są to tradycyjne herbowe kolory Paryża. Umieszczone na fladze miały symbolizować równoważny status owych grup społecznych. Kieślowski w swojej trylogii zastanawiał się, co oznaczają owe hasła u schyłku XX wieku. Zdaniem Janusza B. Bohdziewicza fakt, iż w tytułach filmów nie pojawiają się one, oznacza, że niestety zostały zapomniane. Jego zdaniem zaś zatytułowanie filmów nazwami kolorów jest propozycją Kieślowskiego, by nie ograniczać się tylko do owych haseł i sięgnąć do tradycyjnych znaczeń tych barw[4].

[3] Zob. J. Gage, *Kolor i kultura: teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 336 oraz *Czerwień*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 55–58.

[4] Kwestie te poruszane są w niepublikowanym tekście J. B. Bohdziewicza pt. Myślenie filmem. O „Trzech kolorach" Krzysztofa Kieślowskiego, s. 2.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Czerwony jest ostatnim filmem reżysera, w pewnym sensie również podsumowaniem całej jego twórczości, w której kolor czerwony w funkcji symbolicznej pojawiał się dość często. W jego ostatnim filmie staje się natomiast emblematem braterstwa, obrazuje stosunki międzyludzkie, ale przede wszystkim rodzące się między bohaterami uczucia. Telefon, samochód i urządzenie do podsłuchu to najczęściej pojawiające się w tym filmie elementy. Bohaterowie nieustannie gdzieś dzwonią, z kimś rozmawiają, dokądś zmierzają, śpieszą się – to ewidentne próby nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, niestety często nieudane. Zarówno modelka Valentine, mieszkający naprzeciwko niej student prawa Auguste Bruner, jak również emerytowany sędzia, Joseph Kern, to ludzie bardzo samotni. Valentine co prawda ma narzeczonego, jednak z rozmów telefonicznych, które z nim prowadzi, wynika, że nie są ze sobą szczęśliwi. Auguste również ma dziewczynę, jednak po czasie okaże się, że zdradza go ona z innym mężczyzną. Natomiast stary Sędzia, od czasu, gdy kilkadziesiąt lat temu opuściła go ukochana kobieta, więcej się nie zakochał i całe życie spędził samotnie. Ich potrzebę obcowania z drugim człowiekiem podkreślają częste zbliżenia twarzy i rąk, a także ujęcia ukazujące ich patrzących przez okno lub szybę samochodu. Poza tym symbolizuje to właśnie bardzo często pojawiający się w filmie kolor czerwony

Czerwone są wnętrza, w których przebywają bohaterowie – ściany, szyld i wystrój kawiarni naprzeciwko domu Valentine, sala do lekcji baletu, na które uczęszcza bohaterka, kręgielnia, w której spędza czas z przyjaciółmi. Czerwone są jej ubrania, elementy wystroju jej mieszkania, a także bardzo dla niej ważna kurtka jej narzeczonego. Nawet sesja zdjęciowa bohaterki odbywa się na tle dużej czerwonej płachty materiału, powstały zaś na podstawie zdjęć z owej sesji czerwony billboard reklamowy będzie później ozdobą jednej z genewskich ulic oraz ewidentnym symbolem, a nawet profetycznym obrazem – w finale filmu widzimy bowiem takie samo ujęcie twarzy dziewczyny również na czerwonym tle, jednak tym razem jest to kurtka ratownika. Czerwone są również pewne elementy w domu sędziego – fotel, klosz od lampy, okładki książek, a także jego sweter. Również samochody tego koloru (w tym jeden Auguste'a) nie wydają się w tym filmie przypadkowe. Czerwony jest tu jednak przede wszystkim kolorem miłości, której bohaterom tego filmu najwyraźniej brakuje – nie czują się szczęśliwi w swoich związkach i wciąż podświadomie szukają prawdziwego uczucia.

Przez cały czas towarzyszy nam nieodparte wrażenie, że coś ciągnie bohaterów ku sobie. Zdaje nam się, iż ich życiem kieruje jakaś siła (potęguje to sposób ich filmowania – kamera jak gdyby wciąż za nimi podąża) – Los,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Bóg (których symbolem, wedle Kopalińskiego, jest właśnie kolor czerwony[5]), a może przypadek? W filmie odnajdziemy kilka scen, które każą nam się nad tym zastanowić, jednak kwestie te nigdy nie zostaną wyjaśnione do końca. A zatem – Valentine jadąc samochodem, potrąci psa sędziego, co będzie przyczyną ich spotkania (notabene smycz owego psa jest również koloru czerwonego). Pozornie oboje bardzo się od siebie różnią: ona jest młoda, piękna, spontaniczna, wrażliwa, przyjaźnie nastawiona do ludzi (nie bez przyczyny jest „twarzą" kampanii promocyjnej gumy do żucia sygnowanej hasłem: „W każdej sytuacji świeżość życia"). Kolor czerwony, którym otacza się bohaterka, wyraża jej stosunek do życia – jej zapał, energię i radość[6]. Sędzia natomiast jest już stary, zamknięty w sobie, zdystansowany wobec świata i apatyczny. Powoli jednak przekonujemy się, że – tak jak Valentine – również potrzebuje kontaktu z drugim człowiekiem, wspólnej rozmowy i wsparcia. Pod maską gbura i cynika dostrzegamy samotnego, wrażliwego mężczyznę. W końcu pomiędzy nim a Valentine nawiązuje się szczególna więź. On zaczyna jej o sobie opowiadać – m.in. o tym, że kiedyś był sędzią i miał okazję sądzić mężczyznę, dla którego 35 lat temu porzuciła go ukochana kobieta. Teraz natomiast, będąc na emeryturze, za pomocą specjalnego urządzenia podsłuchuje rozmowy telefoniczne swych sąsiadów. *Właściwie nie wiem, po której byłem stronie – po dobrej czy złej. A tutaj mniej więcej wiem, jak wygląda prawda* – stwierdza, otwierając w ten sposób serię pytań dotyczących kwestii winy i kary, odpowiedzialności za czyny własne oraz naszego wpływu na życie innych, a także tego, czy warto za wszelką cenę dociekać prawdy? Joseph Kern jawi się nam niemalże jako Bóg (co również może być sygnowane kolorem czerwonym), mający wgląd w życie każdego człowieka, osądzający jego działania i decyzje.

Pod wpływem znajomości z Valentine przyznaje się on do tego, że podsłuchiwał sąsiadów, oni zaś wytaczają mu za to proces. Role się odmieniły – teraz on jest sądzony („Kto jest bez winy, niech pierwszy rzuci kamieniem" oraz „Nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni" – owe biblijne cytaty same się nasuwają). Czerwień zatem staje się tu również symbolem winy i grzechu[7]. Dla sędziego zaczyna się nowe życie. Odmieniła go Valentine, ale on również wpłynął na życie dziewczyny – sprawił, że popatrzyła na świat z trochę innej perspektywy, przekonał ją, że nie wszystko jest dobre albo złe, że istnieją jeszcze stany pośrednie. Zawiązała się między nimi nić sympatii, może nawet

[5] Zob. *Czerwień*, [w:] W. Kopaliński, op.cit., s. 55.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wzajemnej fascynacji. Co by było, gdyby spotkali się wcześniej? Być może połączyłaby ich miłość – tak często przywoływana w owym filmie przez kolor czerwony? Ale ich wzajemna relacja jest na pewno znakiem tego, że powinno dojść do spotkania Valentine i Augusta, którzy przez cały czas się mijają (spotkają się dopiero na łodzi ratunkowej w finałowej scenie filmu). Okazuje się przecież, że wiele wątków z życia sędziego pokrywa się z sytuacjami, które wydarzyły się w życiu Augusta – co pozwala nam sądzić, iż ten ostatni jest jak gdyby *alter ego*, młodszym wcieleniem Kerna. Ma więc okazję, dzięki Valentine, uniknąć jego losu. W końcu sędzia (jawiący nam się przecież jako Bóg) miał sen, w którym widział Valentine szczęśliwą u boku jakiegoś mężczyzny. Czyżby był to sen profetyczny? Ostatnia scena, w której bohaterowie – na tle znamionującej przecież miłość i szczęście czerwieni – patrzą sobie głęboko w oczy, każe nam w to wierzyć. To również piękne zwieńczenie całej twórczości Kieślowskiego, który zawsze przekonywał, że to właśnie na zasadzie miłości powinny opierać się wszelkie relacje międzyludzkie.

Czerwień, czyli kobiecość, emocje i zdrada — *Kobiety na skraju załamania nerwowego* (1988) P. Almodóvara

Barwa czerwona nieodłącznie kojarzy się również z kulturą hiszpańską – to kolor *corridy*, *flamenco* i rewolucji. Na hiszpańskiej fladze symbolizuje krew torreadora, kolor żółty zaś oznacza piasek areny, na której walczą byki. Czerwień wyraża również temperament i obyczajowość Hiszpanów, których godnymi reprezentantami są niewątpliwie bohaterowie filmów Pedro Almodóvara. Reżyser uczynił nimi przede wszystkim kobiety – u niego czerwień jest przede wszystkim emblematem kobiecości (podobnie jest m.in. w obrazach filmowych Ingmara Bergmana czy Davida Lyncha). Bohaterki *Kobiet na skraju załamania nerwowego*[8], dzięki którym Almodóvar zyskał sławę *reżysera kobiet*[9], ale również innych jego filmów (np. *Matador* (1986), *Wysokie obcasy* (1991), *Kika* (1993), *Kwiat mojego sekretu* (1995), *Drżące ciało* (1997) czy *Wszystko o mojej matce* (1999)) są reprezentantkami „nowego", wyzwolonego spod reżimu Franco, społeczeństwa hiszpańskiego, co podkreślają pojawiające się w tych filmach śmiałe sceny erotyczne, manifestowanie seksualności głównych bohaterek, wątki masochistyczne, emancypacja, eksperymenty z narkotykami, zdrady. Są to kobiety silne, odważne, ale bardzo często sa-

[8] Punktem wyjścia tego filmu była sztuka Jeana Cocteau *Na telefon i kobietę z walizką*.

[9] Zob. G. Stachówna, *Pedro Almodóvar. Ciało, płeć, pożądanie i inne wartości naszego życia*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. G. Stachówna i J. Wojnicka, Kraków 2003, s. 15.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

motne i zagubione, co starają się skrzętnie ukryć. Są piękne, bardzo kobiece, namiętne, a przy tym bardzo wrażliwe. Film rozpoczyna i kończy kobiecy głos słyszany z *offu*, co już w pewien sposób warunkuje nasze postrzeganie tego, co widzimy na ekranie. Kobiecość jako dominanta filmu wywołuje już początkowa sekwencja, na którą, obok czerwonych napisów, składa się seria obrazów zawierających stereotypowe atrybuty kobiecości właśnie w kolorze czerwonym, m.in. szminkę, kwiaty, ale także oczy, dłonie, usta, paznokcie oraz kobiece sylwetki z elementami czerwonej garderoby. Te ostatnie pojawiać się będą w całym filmie, ponieważ za ich pomocą bohaterki podkreślają swą kobiecość. Dlatego tak często widzimy czerwone bluzki, sukienki, szpilki, kolczyki, torebki oraz pomalowane na czerwono usta i paznokcie. Co więcej, czerwone są również elementy wnętrz, w których przebywają bohaterowie (obrazy na ścianach, poduszki, wazony, dywany, kosze, a także telefony). Już Franz Pforr i Friedrich Overbeck, członkowie grupy Nazareńczyków w 1810 roku, pisali, że ludzie w sposób naturalny wybierają kolory ubrań zgodnie ze swym charakterem, a Humbert de Superville w latach dwudziestych XIX wieku uważał, iż szczególnie wrażliwe na moralne konotacje kolorów są właśnie kobiety[10].

W przypadku bohaterek filmu Almodóvara wybór owego koloru byłby zatem odzwierciedleniem ich osobowości, stanu psychicznego, ale także potrzeb i pragnień. Czerwień od wieków jest symbolem ciała, pożądania i namiętności, które przecież są nieodłącznie związane z kobiecością. Zdaniem Stanisława Popka jest ona źródłem mocy i energii seksualnej oraz maniakalnego szaleństwa, ale oznacza też energię, gwałtowność i emocjonalność, wściekłość, impulsywność i erotyczną odwagę, ekstrawertyzm, egocentryzm i zmienność[11] – cechy charakterystyczne bohaterek niemalże wszystkich filmów Almodóvara.

Co jeszcze je łączy? Każda z nich skrywa jakąś tajemnicę, związaną z mężczyzną, którego kochały lub nadal kochają. Wszystkie bohaterki zostały ukazane na tle ich relacji z mężczyznami, które w każdym przypadku są zawiłe i niestety nie dają spełnienia. Pepa po rozstaniu z wieloletnim kochankiem, Iwanem, którego wciąż jeszcze kocha, odkrywa, że jest w ciąży, Candella zakochuje się w szyickim terroryście, który planując zamach na samolot lecący do Sztokholmu, ukrywa się w jej mieszkaniu, Marisa – narzeczona Carlosa (syna Iwana) najwyraźniej również nie jest szczęśliwa w swoim związku,

[10] J. Gage, op.cit., s. 204.

[11] Zob. S. Popek, *Barwy i psychika: percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999, s. 97, 102–103.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

skoro wciąż kontroluje i strofuje swojego partnera, ten zaś, gdy tylko Marisa odurzona środkami nasennymi zasypia, zdradza ją z dopiero co poznaną dziewczyną. Jest jeszcze Lucia, żona Iwana i matka Carlosa – skrzywdzona przez męża, przez lata zaniedbywana, a także pani adwokat, Paulina Morales – feministka, ostatnia (po Lucii i Pepie) kochanka Iwana, która z pozoru wydaje się tą „wygraną", jednak mamy nieodparte wrażenie, że i ją Iwan potraktuje podobnie jak swoje poprzednie partnerki.

Tak naprawdę bohaterki Almodóvara stają się ofiarami męskich działań, czują się oszukane, cały czas czekają na prawdziwe uczucie, cierpią, co doprowadza je *na skraj załamania nerwowego*. Czerwień zatem symbolizuje tu również ich negatywne emocje, napięcie, gniew i rozpacz. Bohaterki bardzo często zachowują się impulsywnie i irracjonalnie. Pepa nie od razu gasi pożar, który wybuchł jej w mieszkaniu, na początku z pasją się w niego wpatruje. Poza tym nie mogąc się skontaktować z Iwanem, dwukrotnie wyrzuca przez okno telefon, uderza w twarz adwokatkę, która nie chce jej pomóc czy też niespodziewanie wybucha płaczem w taksówce. Candella wpuszcza do domu uzbrojonego terrorystę, co więcej, zakochuje się w nim, mimo że ją wykorzystał. Natomiast Lucia za pomocą broni terroryzuje motocyklistę, zmuszając go, by zawiózł ją na lotnisko, gdyż tam chce wymierzyć sprawiedliwość niewiernemu mężowi. Kobiety te nie są w stanie racjonalnie myśleć, są podstępne i nieufne, pałają żądzą zemsty, przez co czerwień w tym filmie staje również symbolem zbrodni. Od początku planuje ją Pepa, przygotowując *gaspacho* (notabene w krwistoczerwonym kolorze) z dużą ilością środków nasennych, którym chce poczęstować nieuczciwego wobec niej Iwana, a także z tego samego powodu chce go zabić Lucia.

Jak zauważa Grażyna Stachówna, porozumienie między kobietami a mężczyznami nie jest możliwe (co podkreśla m.in. fakt, że mimo licznych prób, bohaterowie nie mogą się ze sobą skontaktować telefonicznie, ciągle się mijają albo wciąż kłócą i oszukują). Dążenia obu stron znacznie się od siebie różnią – kobiety potrzebują pewności, poczucia bezpieczeństwa i oparcia, mężczyźni zaś boją się odpowiedzialności i obowiązków. Kobiety przekonują się jednak, że zrozumienie i pomoc są w stanie uzyskać wyłącznie ze strony innych kobiet. Symbolizuje to ostatnia scena filmu – Pepa i Marisa (ubrane na czerwono) siedzą na tarasie zwrócone ku sobie i rozmawiają – to pierwsza szczera rozmowa między bohaterami tego filmu – kobiety nareszcie są rozluźnione, uśmiechnięte, przyjaźnie do siebie nastawione. Choć znają się zaledwie od kilku godzin, wyznają sobie skrywane dotąd tajemnice. W końcu uwolniły się od mężczyzn, wybrały siebie i znalazły ukojenie.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Czerwień wyrazem gniewu, zemsty i śmierci — *Oldboy* (2003) Park Chan-wooka

Oldboy Koreańczyka Park Chan-wooka należy do gatunku tzw. *revange movie* czy *revange story*. Obok *Pana Zemsty* i *Pani Zemsty* – jest drugą częścią tzw. trylogii zemsty – jak nazwano owe dokonania reżysera. Bohaterem filmu jest Oh Dae-su – mężczyzna nieodpowiedzialny, beztroski, niestroniący od alkoholu, zdradzający swoją żonę, który pewnego dnia bez wyraźnych przyczyn zostaje uprowadzony przez nieznanego sprawcę i na 15 lat uwięziony w pewnym mieszkaniu. Bohater przez cały ten czas rozmyśla nad tym, kto i dlaczego go tu uwięził oraz jak długo będzie to jeszcze trwało. Z roku na rok jego gniew się potęguje. Na duchu podtrzymuje go jedynie pragnienie zemsty. Obiecuje sobie, iż tak zmasakruje ciało swego oprawcy, że nikt nie będzie w stanie go rozpoznać. Dae-su wypisuje w notesie nazwiska wrogich mu osób, które mogły mieć motyw, by go uwięzić, widząc zaś ich kilkadziesiąt, przyznaje, że *zbyt dużo grzeszył*. Gdy zostaje wypuszczony na wolność, jego oprawca wyznacza mu pięć dni na odkrycie tego, kto i dlaczego potraktował go w ten sposób, wskazując kolejne tropy, które wiodą go do rozwiązania owej zagadki. Okazuje się, że owa piętnastoletnia niewola oraz wydarzenia, których doświadczył Dae-su tuż po niej, były formą zemsty za pewną sytuację z przeszłości, kiedy odkrywszy romans swojego kolegi Lee Woo-jina z jego siostrą Lee Soo ah, Dae-su opowiedział o tym przyjacielowi, przez co informacja rozprzestrzeniła się dalej, w konsekwencji zaś doprowadziła do samobójczej śmierci skompromitowanej dziewczyny.

W Korei kolorem śmierci jest właśnie czerwień – w tym kolorze pisze się o zmarłych, dlatego nie można go używać zarówno przy pisaniu prywatnej korespondencji, jak i dokumentów. Poza tym, jak informuje Władysław Kopaliński, czerwień jest emblematem zbrodni i zła, a przede wszystkim grzechu, niesie ze sobą takie uczucia, jak: gniew, wrogość czy nienawiść, ale przede wszystkim kojarzy się z krwią[12]. W każdym razie tak jest właśnie w *Oldboyu*, gdzie uczucia gniewu i nienawiści, ale także krew, pojawiają się bardzo często (podobną rolę czerwień spełnia m.in. w filmach Quentina Tarantino czy w horrorach). Czerwone są tu – podobnie jak w *Czerwonym* i *Kobietach na skraju załamania nerwowego* – wnętrza (ściany i światło w mieszkaniu, w którym więziony był bohater, restauracja, w której pracowała Mido, jej mieszkanie, hotel, w którym Dae-su i Mido spędzili noc), a także ubrania głównych

[12] Zob. *Czerwień*, [w:] W. Kopaliński, op.cit., s. 55.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

bohaterów (Dae-su, Woo-jina, Mido, Joo Hwana oraz hipnotyzerki), walizka, w której porzucono Dae-su po uwolnieniu, rower siostry Woo-jina, ale przede wszystkim czerwona jest krew.

Oldboy przesycony jest bowiem naturalistycznymi obrazami walki i okrucieństwa, *natura i fizyczność dopuszczone są zresztą do głosu w całej Trylogii, zarówno na poziomie fabuły, jak i środków wyrazu*[13].Widzimy sceny tortur (takich jak wyrywanie zębów) czy samookaleczeń (obcinanie języka). Przemoc jest tutaj nader często pokazywana w zbliżeniach i zdjęciach rozfazowanych. Co gorsza, bohaterowie najwyraźniej lubują się w przemocy. W jednej ze scen po walce stoczonej z kilkunastoma mężczyznami Dae-su, mimo że obolały i zakrwawiony – uśmiecha się, stwierdzając: *Dzisiaj stałem się potworem*. Korzystając zaś z Internetu, używa nawet pseudonimu *Monster* (przewrotnie imię Oh Dae-su znaczy natomiast *ten, który przyjaźni się z ludźmi*), a Woo-jin z lubością napawa się widokiem kajającego się przed nim Dae-su. W świecie tym nie ma miejsca na jakiekolwiek przejawy sympatii, współczucie czy pojednanie. Ludzie są egoistyczni i bezduszni, a przez to często samotni.

Woo-jinowi nie wystarczyło jednak to, że uwięził Dae-su na 15 lat, wymyślił znacznie okrutniejszy rodzaj zemsty – zahipnotyzował De-su oraz jego dorosłą już córkę Mido tak, by się w sobie zakochali. I tak rzeczywiście się stało. Doszło między nimi nawet do seksualnego zbliżenia, które nagrał Woo-jin, nagrania zaś tego nie omieszkał zaprezentować Dae-su podczas ostatecznego starcia (scena ta jest niewątpliwie kwintesencją wzgardy i okrucieństwa). Dae-su znalazł się w podobnej sytuacji co Woo-jin kilkadziesiąt lat wcześniej. Odróżnia ich zatem jedynie świadomość (lub jej brak) – świadomość dotycząca tego, że będąc w związku kazirodczym, dopuszczają się grzechu. Czy zatem nieświadomość popełniania grzechu jest usprawiedliwiona? *Bądź ziarnami piasku lub kamieniami – w wodzie toną tak samo* – stwierdza Woo-jin. Być może oznacza to, że niezależnie od rozmiaru i konsekwencji zbrodni, każda z nich jednak pozostaje zbrodnią, grzechem, za który trzeba ponieść karę? Cytat ten może oznaczać również fakt, że niezależnie od tego, kim jesteśmy, podlegamy tym samym prawom natury, namiętnościom, pokusom, ale też uczuciom zemsty i gniewu.

Symbolem natury jest opozycyjny wobec czerwieni kolor zielony, który również pojawia się w tym filmie – *Evergreen* to pseudonim Woo-jina, inspirowany nazwą szkoły (Evergreen Oldboy – Wyższa Szkoła Sangnok), do któ-

[13] R. Pawłowski, *Lekcje współczucia*, „Kino" 2007, nr 9, s. 62.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rej uczęszczał wraz z siostrą i Dae-su. *Jesteśmy Evergreen Oldboys – pamiętasz? Energię czerpiemy z zielonych sosen* – przewrotnie przypomina Dae-su jego oprawca. Zielone jest również mieszkanie Woo-jina, w którym rozgrywa się scena jego ostatecznego starcia z Dae-su. Barwa ta jest symbolem nadziei i równowagi oraz oznaką wiosny znamionującej przecież nowe życie[14]. Co prawda Woo-jin, gdy tylko zemścił się na Dae-su, traci sens życia i popełnia samobójstwo. Natomiast jego rywal postanowił dalej żyć w nieświadomości – zdecydował się poddać hipnozie, dzięki której zapomniał o „niewygodnych" faktach ze swojego życia, co pozwoliło mu bez wyrzutów sumienia kontynuować związek z niczego również nieświadomą Mido. Ostatnie symboliczne ujęcie przenosi nas gdzieś ponad to wszystko, co się wydarzyło – Dae-su wraz z Mido stoją w lesie i patrzą w górę, kamera zaś przenosi ich, ale też i nasz wzrok ponad góry, którymi otoczony jest ów las, sugerując jak gdyby uwolnienie się od grzechu, żądzy zemsty, którą dotąd żył Dae-su, ale również od tajemnicy, która warunkowała jego życie. *Mimo że nie jestem lepszy niż bestia – czy nie mam prawa żyć?* – zdaje się po raz kolejny pytać bohater.

Kolor czerwony we wszystkich tych trzech filmach niewątpliwie odgrywa istotną rolę. Oprócz wymienionych już znaczeń, czerwień w każdym z tych filmów może być również znakiem losu, oświecenia duchowego, świadomości i oczyszczenia[15], może ona także po prostu symbolizować życie. Jednak barwa ta jest również bardzo istotna ze względu na wizualną stronę filmów, która jest niezwykle ważna dla ich odbioru. Badacze podkreślają bowiem, że spośród wszystkich jakości zmysłowych to właśnie kolor najsilniej oddziałuje na ludzkie emocje, a określone zestawienia kolorystyczne na ekranie dają również określone efekty optyczne i psychologiczne.

Czerwień w filmie niewątpliwie przykuwa wzrok (nie bez przyczyny wykorzystywana jest tak często w reklamie i różnego rodzaju ofertach promocyjnych), energetyzuje, czyni przekaz bardziej dynamicznym. Wpływa na sposób widzenia, relacje przestrzenne, inne kolory, światło, kształt i wielkość przedmiotów, ale też na obraz relacji między bohaterami, sposób odczytywania ich emocji, stanów psychicznych i pragnień. Działa optycznie: jasno, silnie, zbliżająco, jednorodnie, promieniująco; działa też syntetycznie: ciepło i ciężko; wpływa przez swoją wartość aktywną: podniecająco, wzmacniająco, podburzająco i alarmująco; zaś jako światło działa niebezpiecznie i groźnie[16].

[14] Zob. *Zieleń*, [w:] W. Kopliński, op.cit., s. 492.
[15] Zob. *Czerwień*, [w:] ibidem, s. 55.
[16] Zob. S. Popek, op.cit., s. 91.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

U Almodóvara zatem, gdzie kolor czerwony – intensywny i jaskrawy podkreślony dodatkowo elementami stylistyki popartowskich reklam – jest jak gdyby na pierwszym planie, dominuje – niewątpliwie podburza widza, sprawia, że przejmuje on emocje bohaterek, ich gniew i podekscytowanie i chce razem z nimi wymierzyć sprawiedliwość mężczyznom. W *Oldboyu* czerwień przeraża – czerwona jest tu bowiem przede wszystkim krew, ale również czerwone wnętrza, rekwizyty i ubrania znamionują grzech, zawsze towarzyszą zbrodni, stąd złe emocje, które ów kolor wywołuje u widza.

W *Czerwonym* Kieślowskiego kolor ten jest raczej neutralny, jest zawsze gdzieś w tle, zatem najmniej działa na emocje podczas oglądania filmu, w tym przypadku jednak optycznie zbliża do siebie postacie i przedmioty oraz ma najsilniejsze znaczenie metaforyczne, przez co zmusza widza do ciągłego odczytywania ukrytych sensów opowiadanej historii. Barwa w filmie jest zatem niezwykle istotnym środkiem wyrazu, poprzez swoje działanie psychologiczne odpowiednio ukierunkowuje widza, a symboliczna wymowa kolorów usprawnia komunikację pomiędzy nim a reżyserem, ale przede wszystkim wzbogaca przekaz filmowy o dodatkowy wymiar znaczeń.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W ŻYCIU SPOŁECZNYM

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR W MEDIACH I ŻYCIU PUBLICZNYM

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Marcin Skibicki

Od afisza ilustrowanego do plakatu-przedmiotu — kolor jako reguła rządząca plakatem na przykładzie dzieł francuskich mistrzów

Niniejszy artykuł ma na celu analizę diachroniczną rozwoju plakatu francuskiego od końca XIX wieku do okresu międzywojennego oraz zmieniającej się roli, którą wyznaczano kolorowi, jako jednemu z elementów optycznej perswazji. Stąd też zaproponowany w tytule podział na afisz ilustrowany (twórczość Julesa Chéreta) i plakat-przedmiot (dzieła Charles'a Loupota). Przyczynę takiej dychotomii można upatrywać również w innym podejściu do aplikowania palety barw.

Oczywiście słowo „reguła" zapisane w tytule trzeba przyjąć z dużym dystansem, reklama bowiem – a może i w szczególności plakat, jest polem do wszelkich nadużyć, przekraczania reguł, manipulowania nimi. Kolor jest w tym przypadku narzędziem, przed którym stoi zadanie jasno sprecyzowane, przez dziesiątki powiedzeń plakacistów, określających naturę afiszu. Jean Carlu, jeden z czołowych twórców francuskiego plakatu międzywojennego, twierdził: *Plakat jest rodzajem ideogramu, to znaczy znakiem graficznym wyrażającym bezpośrednio przesłanie bez potrzeby używania słów.* Z kolei Adolf Mouron Cassandre, któremu wtórował Bernard Villemot, wychodził z założenia, że *plakat nie jest już obrazem, ale maszyną do informowania*[1]. W tym

[1] R. Bargiel, *Evolution de l'affichage, definition et place de l'affiche dans l'entre – deux – querres*, [w:] R. Bargiel, H. Touiller-Feyarbend, *Quand l'affiche faisait de la réclame. L'affiche française de 1920 a 1940*, Paris 1991, s. 23.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

niewielkim repertuarze spostrzeżeń można dostrzec jeden wspólny mianownik: zadaniem plakatu jest w mniejszym stopniu oddziaływanie treścią aniżeli obrazem. W historii plakatu łatwo jest wyznaczyć granicę, gdzie aspekt wizualny bierze górę nad aspektem informacji pisanej. Plakat do lat sześćdziesiątych XIX wieku był achromatyczny, a brak barwy można tłumaczyć względami technicznymi.

Kamieniem milowym było wykorzystanie przez Jules'a Chéreta, francuskiego plakacisty z drugiej połowy XIX wieku, litografii do potrzeb druku kolorowych plakatów. Była to energia, która przestawiła na nowy tor podejście do plakatu – do tej pory bazujące na wykorzystywaniu barw achromatycznych, typowych dla afisza księgarskiego[2]. Pojawienie się barwy w plakacie było zjawiskiem na tyle stałym, że próba przejrzenia i wyszukania plakatu achromatycznego z zasobów plakatu francuskiego, począwszy od końca XIX do lat osiemdziesiątych XX wieku, nie przynosi większego efektu[3]. Przejście plakatu francuskiego z wersji achromatycznej do koloru na trwałe zrewolucjonizowało reguły nim rządzące: kolor wyzwolił nową siłę perswazji i stał się elementem przyciągającym uwagę odbiorcy. Chéret miał w zwyczaju stosować trzy kolory silnie ze sobą kontrastujące, które nadawały plakatowi dużą dozę ekspresji. Zazwyczaj był to czarny dla oznaczenia rysunku, czerwony – będący dużą plamą – i w końcu trzeci, który stanowił stopniowane tło z zimnymi kolorami u góry, a ciepłymi u dołu (tak jest w przypadku plakatu z 1877 roku dla braci Girard występujących w Folies-Bergère)[4]. Przepuszczając plakat jedynie trzy razy przez maszynę i tym samym redukując maksymalnie koszty jego produkcji, Chéret wykorzystywał do granic możliwości efekt barw dopełniających – czerwonej i zielonej. Stąd tak charakterystyczny dla

[2] Afisz księgarski stanowił ważny etap w historii plakatu francuskiego. Dedykowany tylko i wyłącznie do użytku wewnętrznego księgarń (można było umieścić je tylko na szybie sklepu) był z reguły czarno-białym plakatem małego formatu, powstałym często na zamówienie u uznanych malarzy drugiej połowy XIX wieku jak Bertall i *Petites misères de la vie conjugale* Balzaka z 1846 roku lub prawdziwy majstersztyk wśród ówczesnych afiszów księgarskich autorstwa Edouarda Maneta do książki *Les Chats* Champfleury'ego z 1868 roku (zob. R. Bargiel, *150 ans de publicité*, Paris 2004, s. 21).

[3] Ibidem, s. 24.

[4] Jedynym plakatem, który sięga po barwę czarno-białą jest praca Castiglioniego z 1982 roku *Votre Solidarité* (R. Bargiel, Ch. Zagrodzki, *Le livre de l'affiche*, Paris 1991, s. 122). Chodzi tu o plakat nawołujący do pomocy Polsce w trudnym okresie stanu wojennego. Cechuje go poważny ton, wzmocniony monochromatyczną kompozycją, w której twarz płaczącej kobiety łączy się z mapą Polski. Bez wątpienia czarno-biała kompozycja ma tu charakter ściśle semantyczny, przydając znamiona powagi i tajemniczości (zob. E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001, s. 40).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jego twórczości kolor żółty (jak np. w reklamie *Saxoléine* z 1891 roku), który w połączeniu z wizerunkiem kobiety o rudych włosach, będącej znakiem rozpoznawczym jego dzieł, dodał plakatom uczucie nieskrępowanej i orzeźwiającej afirmacji życia. Paryż bez Chéreta byłby pozbawiony, jak pisze Charles Hiatt, *jednego z jego najbardziej ożywczych aspektów*, bogatego w *feerię kolorów, wykreowanych z niezmąconą pewnością, że przyciągną uwagę przechodnia i bez reszty go zafascynują.* […] *Z równym powodzeniem można by próbować zignorować padający kroplami złota deszcz, jak oprzeć się przystanięciu przed tymi plakatami, aby się im przyjrzeć*[5].

Chéret przetarł drogi do nowej koncepcji „sztuki mniejszej", jak bywa nazywana reklama i plakat. Francuska sztuka ulicy, *l'art de la rue*, przez długi czas kontynuowała sposób przedstawiania przedmiotu i posługiwania się jaskrawą barwą żółci i karminu, które stały się znakami rozpoznawczymi przywoływanego artysty (a jego kontynuatorem był np. Lucien Lefèvre, którego plakaty z przełomu XIX i XX wieku nawiązują stylistyką i barwą do dzieł Chéreta, np. *Electricine. Eclairage de Luxe* czy *Café Malt*). Jak słusznie zauważa Anna Szablowska, plakat francuski, w odróżnieniu od innych, bardzo długo będzie nawiązywać do tradycji plakatu drugiej połowy XIX wieku, nie bacząc na nowe kierunki w malarstwie[6]. To przywiązanie dało się odczuć jeszcze w latach dwudziestych XX wieku i stanowi do dziś o dystynktywnych cechach plakatu francuskiego, który w przeciwieństwie do plakatu amerykańskiego, był mało dosłowny i nie stanowił zwykłego „portretu" produktu[7].

Kolejnym twórcą nawiązującym bezpośrednio do tradycji afisza ilustrowanego autorstwa Chéreta, jak również zdobniczej ornamentyki plakatu doby *fin de siècle'u* autorstwa Alfonsa Muchy, był pochodzący z Włoch Leonetto Cappiello. Zwykło się go uznawać za pierwszego twórcę, który rozwinął teoretyczne podwaliny pod koncepcję koloru i kompozycji w plakacie, jako pierwszy świadomie zaangażował do interpretacji plakatu wyobraźnię odbiorcy. Z czarnego tła, na którym umieszczał groteskowe postaci, rodem z *commedia dell'arte*, przy jednoczesnym zepchnięciu reklamowanego przedmiotu na dalszy plan (lub wręcz jego braku), uczynił swój znak rozpoznaw-

[5] D. Bernstein, *Billboard. Reklama otwartej przestrzeni*, Warszawa 2005, s. 15.

[6] A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

[7] To odmienne podejście będzie widoczne jeszcze w latach międzywojennych. Gdy we Francji kultywowany był plakat artystyczny, dający swobodę wypowiedzi, zaistnienia autora poprzez swoje dzieło, w Stanach Zjednoczonych królował plakat słabej jakości, w stylu fotograficznym, gdzie zadaniem autora nie było projektować, ale raczej ilustrować. Tłumaczyć to może niepowodzenie sztandarowego francuskiego twórcy plakatu okresu międzywojennego, A.M. Cassandra w czasie jego pobytu w USA pod koniec lat trzydziestych XX wieku.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

czy. Plakat wychodzący spod jego ręki charakteryzuje duża siła ekspresji, którą zapewnia dobrana intensywna i oparta na kontraście kolorystyka. Cechą charakterystyczną jest również to, że finezji przedstawienia postaci towarzyszy nikły realizm, jeśli chodzi o wierność kolorystyce postaci: zielony słoń w reklamie aperitifu *Bourdou* z 1920 roku, czerwony koń z reklamy *Chocolat Klaus* czy w końcu również czerwona zebra w *Florio et Cinzano* z 1930 roku. Jego plakat *Chocolat Klaus* z 1903 roku był bez wątpienia prawdziwą rewolucją w dziedzinie *l'art de la rue*. Niespotykana i uderzająca konstrukcja plakatu zapewniła mu natychmiastowy sukces. Cappiello stał na stanowisku, że *plakat jest po to, aby być umieszczonym w pełnym świetle i oglądanym z dystansu. Nie może pozostawać nigdy w harmonii z otoczeniem. Wręcz przeciwnie, musi być zupełnie w opozycji do tła, które go otacza*[8]. Z tego też punktu widzenia nieprzypadkowy jest dobór barw, choć zawsze podporządkowany temu, co Cappiello nazywał arabeską. Arabeska jest w jego pojęciu kluczowym elementem plakatu, linią, która syntetyzuje wszystkie odczucia, stanowiąc kanwę afiszu i jego niezależną część. Linia jest więc w jego odczuciu elementem, który powinien pozostawać na pierwszym planie, barwa zaś będzie stanowić tylko część ją dopełniającą, służącą jej zaakcentowaniu i wzbogaceniu. Jeśli przyjrzeć się bliżej plakatowi *Chocolat Klaus* widać jednak, że kolor nigdy nie był przez autora zaniedbywany: płaskie plamy koloru o silnym kontraście, zapożyczone z twórczości Henriego de Toulouse-Lautreca, dodają siły ekspresji gestom postaci z plakatu.

Twórczość Cappiella, która podobnie jak wcześniej Chéreta wywarła duży wpływ na jego następców, stanowi przełom w podejściu do samej istoty plakatu i jego funkcji. Dokonuje się tym samym przejście od afisza ilustrowanego, którego naczelną zasadą było zachwycić pięknem, w stronę plakatu-przedmiotu, przeznaczonego do innych celów. Zasady Cappiella, czyli apoteoza linearności i traktowanie koloru jako dopełnienia, oraz przedstawienia postaci w ruchu stały się podstawą do poszukiwania nowych form wyrazu. Nowa estetyka, wyrosła ze zdobyczy kubizmu i jego odmian mniej lub bardziej formalnych, wyznacza plakatowi nowe zadania, które jasno sprecyzował Adolf Mouron Cassandre, sztandarowy plakacista francuski okresu międzywojennego. Porównał on plakat do maszyny do informowania, zarysowując jednocześnie również rolę twórcy, który staje się telegrafistą, a plakat telegrafem. Twórca nie jest więc już autorem przekazu, ale jego zadaniem jest tylko ów przekaz przesłać do odbiorcy. W ten sposób Cassandre powrócił na

[8] R. Bargiel, Ch. Zagrodzki, op.cit., s. 19.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nowo do zagadnienia arabeski, fundamentalnej zasady w twórczości L. Cappiella, z tym, że w jego przypadku chodziło o znalezienie *syntetycznej idei*, która byłaby w stanie przekazać komunikat reklamowy. Stylistyka doby art déco jest wyraźnie widoczna w dziełach Cassandra: rysunek jest uproszczony, a kompozycja oczyszczona z elementów nieistotnych. Geometryczna prostota, wpływy kubistów i futurystów oraz tendencja do stylizacji z użyciem form geometrycznych jest zawodowym credo Cassandra. Kolor jest tylko elementem wspomagającym przekaz, funkcje prymarne w plakacie przejęła forma litery, która nadaje ton rysunkowi, a nie odwrotnie. Cassandre jako pierwszy zastosował aerograf przy tworzeniu plakatów, dzięki temu zabiegowi obraz cechował się dopracowaniem i płynnym przenikaniem kolorów. Tak jest m.in. w przypadku plakatu dla linii kolejowych *Nord Express* z 1927 roku, gdzie oddał za pomocą aerografu element najistotniejszy dla tej instytucji (czyli ową syntetyczną ideę), jakim była prędkość i dynamizm. Widać to zwłaszcza w odwróceniu koloru tła, które w liniach telegraficznych przebiega odwrotnie niż w pozostałej części plakatu. Drugą ideą, realizowaną przez Cassandra, była – zaczerpnięta z założeń futurystów – apoteoza wspaniałości maszyny, cudu techniki początku XX wieku. Dzieje się to niejako dwutorowo: po pierwsze, perspektywa zostaje osadzona na wysokości szyn, co sprawia, że lokomotywa wydaje się monstrualnie wielka; po drugie, zaaplikowane aerografem odcienie szarości posiadają bez wątpienia wartość semantyczną, przydając bryle surowości, niezwykłości oraz dynamizmu. Cała zresztą tonacja utrzymana jest w zimnych barwach szarości, czerni i błękitu, pominąwszy celowy zabieg wzbogacenia kolorystycznego poprzez zaaplikowanie mającej przyciągnąć wzrok odbiorcy czerwieni w nazwie *Nord Express*. Surowość i gigantyczność przedmiotu była w podobny sposób przedstawiona na innym plakacie Cassandra z roku 1935, stworzonym z okazji wodowania francuskiego transatlantyku *Normandie*. Podobnie jak w przypadku *Nord Expressu* Cassandre posłużył się taką samą perspektywą i podobną paletą barw. Monumentalność statku, podkreślona przez pojawiające się w środkowej części transatlantyku stado białych mew, uderza spokojem i pewnością, z jaką statek przecina spokojne wody zaznaczone delikatnymi, białymi odkosami. Idealna symetria rysunku, majestatyczność bryły sprawia, że odbiorca ma wrażenie, iż poruszający się statek płynie wprost na niego. Czarny kolor zastosowany w celu podkreślenia rozmiaru transatlantyku przełamywany jest odcieniami szarości, całość jednak odcina się od nieskazitelnie niebieskiego nieba, jeszcze bardziej podkreślając majestatyczność *Normandie*. W połowie lat trzydziestych XX wieku Cassandre stopniowo rozluźnił więzy łączące go

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

z kubizmem, linia stosowana w plakacie stała się bardziej miękka i mniej rygorystyczna. Tak dzieje się w przypadku plakatów turystycznych *Angletterre* i *Ecosse* z 1934 roku, gdzie Cassandre powrócił do tradycji plakatu ornamentalnego, kolor zaś kładziony jest w formie plam jaśniejszych i ciemniejszych, bez użycia aerograficznej precyzji przejść tonu w ton.

Krótką analizę funkcjonowania koloru w plakacie francuskim kończy przywołanie o twórczości Charles'a Loupot. Powiązania pomiędzy nim a Cassandrem były bardzo ścisłe, gdyż w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku współpracowali razem, tworząc zespół l'Alliance Graphique. W 1929 roku Loupot stworzył plakat, który w pełni oddawał ówczesne założenia co do funkcji, jaką miał spełniać afisz. Zdaniem André Aubrespina, menadżera współpracującym z Loupotem w ramach agencji Les Belles Affiches, *plakat powinien dotyczyć jednego przedmiotu, winien być najprościej i najszybciej zrozumiany przez największą liczbę odbiorców*[9]. Przykładem takiego plakatu jest właśnie *Le café Martin*, w którym skuteczność reklamowa przejawia się wyeliminowaniem kłopotliwego bagażu, czyli elementów zbędnych. Gdy spojrzymy na plakat, na środku którego znajduje się tylko i wyłącznie filiżanka gorącej kawy, czujemy niemalże jej ciepło i aromat. Aby filiżanka ze spodkiem nie zagubiła się w bezmiarze beżowego tła, Loupot zdecydował się na otoczenie ich cienką, czerwoną linią, która – podobnie jak u Cassandra, czy to w przypadku *Normandie*, czy w *Nord Express* – ma za zadanie przyciągnąć wzrok odbiorcy. Czerwień w obydwu tych przypadkach działa na zasadzie przyprawy, nie jest ona nigdy elementem dominującym, ale dopełnia reszty. Alain Weill zwraca uwagę na innowację zastosowaną w przypadku plakatu *le café Martin*, gdzie autor nie wybiera prostej drogi, ówcześnie bardzo popularnej, polegającej na przedstawianiu w przypadku kawy czy herbaty tłumu Arabów, lub pokazywaniu jakichś orientalnych gadżetów, ale idzie w inną stronę, tworząc plakat-przedmiot o niesamowitej czystości wymowy, przy jednoczesnym zachowaniu ciepła kompozycji, co w przypadku tego typu afiszu jest cechą rzadką[10]. Loupot dał się jeszcze poznać jako autor innowacyjnego podejścia do zastosowania koloru w plakacie reklamującym mydło *Monsavon,* powstałym w 1936 roku. Nawiązuje on do stylu plakatu autorstwa Jeana Carlu stworzonego dziesięć lat wcześniej i bazującego na bardzo kubistycznym podejściu do konstrukcji (mężczyzna wynurzający się z kąpieli, którego kontur został narysowany miękką linią na płaskiej pla-

[9] R. Bargiel, op.cit., s. 23.

[10] A. Weill, *Affiches Art Déco*, Paris 1998, s. 72.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

mie koloru pomarańczowego, będącej zarysem jego ciała)[11]. Tym razem Loupot przedstawił zmysłową kobietę, otoczoną pianą, trzymającą podobnie jak jej poprzednik mydło *Monsavon* w ręku. Stosując ciemne tło, niemalże czarne, rozświetla je łuną bijącą od wychylającej się zza zasłonki prysznica kobiety. Delikatnie różowe ciało pokryte i rozświetlone dodatkowo pianą z mydlin stwarza wrażenie jakby widz patrzył nie na plakat, ale na błyskający neon reklamowy.

Powyższe analizy nielicznych dzieł z bardzo bogatych zasobów francuskiej szkoły plakatu pozwoliła zarysować bardzo ważną kwestię wykorzystania barwy jako elementu pierwszoplanowego lub dopinającego kompozycję. Kolor odgrywał kluczową rolę w przypadku afisza ilustrowanego, gdy liczyła się przede wszystkim umiejętność zachwycenia formą odbiorcy. Mniej więcej od początku XX wieku widzimy stopniowe odejście od tej koncepcji w kierunku wykorzystywania koloru jako elementu dopełniającego całość kompozycji. W przypadku dzieł Cassandra barwa, najczęściej odcienie szarości, służy podkreśleniu istoty przedstawianego obiektu, jego wielkości i wspaniałości. Plakat okresu międzywojennego zmierza w stronę plakatu-przedmiotu, którego zadaniem, poprzez formę i barwę, jest wejść w interakcję z odbiorcą. Będzie to szczególnie widoczne w przypadku plakatu powojennego, gdy zaistniała potrzeba ponownego zdefiniowania jego roli, który z bagażem surrealistycznej ekspresji stał się coraz mniej czytelny dla odbiorcy. Pojawi się wówczas słynny gag wizualny, autorstwa Raymonda Savignaca, wyrosłego z dziedzictwa Cappiella i Cassandra, który będzie kontynuować przesłanie skrótu myślowego w połączeniu z płaskimi, kolorowymi plamami (plakaty dla *Perrier, Bic*. *Ecriture souple* czy *Astral. Peinture Email*). Długotrwałe przywiązanie do prac graficznych i rezerwa, z którą odnosił się plakat francuski do nowinek technicznych, takich jak fotomontaż i fotografia, czynią zeń zupełnie inny materiał badawczy niż jest to w przypadku plakatu amerykańskiego.

[11] Podobnie jak w przypadku plakatu *Nord Express* Cassandra, tak i tutaj mamy do czynienia ze zbliżoną koncepcją, która bez wątpienia zaczerpnięta została z twórczości Fernanda Légera, francuskiego pioniera kubizmu używającego giętkich linii malowanych na dużych barwnych plamach (por. Bargiel, op.cit., s. 36).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Magdalena Mateja

Czarne, żółte, czerwone
Korelacja grafiki i tematyki w prasie bulwarowej

Obecność koloru w prasie najłatwiej zaobserwować i skomentować, odwołując się do technologicznego standardu, który manifestuje się w sposobie drukowania ilustracji i fotografii, w typografii, ale także w cechach papieru służącego za nośnik informacji[1]. Inny możliwy trop odsyła nas do analizy tytułów konkretnych periodyków i prowadzi do ustalenia zależności między nazwami kolorów, jakie w tychże tytułach zastosowano, zawartością i profilem ideowym obserwowanych gazet i czasopism a politycznymi barwami wydawcy. Historia prasy polskiej odnotowuje takie nieskomplikowane relacje, np. w dwudziestoleciu międzywojennym tygodnik opatrzony tytułem „Zielony Sztandar" ukazywał się pod auspicjami Stronnictwa Ludowego, z kolei organem Komunistycznej Partii Polski był „Czerwony Sztandar"[2].

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie jednak nieco inny sposób zastosowania koloru w mediach drukowanych: stawiam sobie pytanie, na ile frazeologia i nomenklatura sygnalizują, a nawet konstytuują typ prasy i kolejne, dotyczącego tego, w jakim stopniu użycie kolorów jaskrawych, agre-

[1] Np. żółte i zielone strony w dzienniku „Rzeczpospolita", oznaczające specjalistyczny profil tematyczny, m.in. prawny.

[2] Jako dopełnienie niniejszego wątku warto przywołać tytuł „Czarno na Białem". Według *Słownika mitów i tradycji kultury* Kopalińskiego frazeologizm czarno na białym znaczy 'wyraźnie, w sposób oczywisty (dowiedzione); na piśmie, w druku'. Zgodnie z takim rozumieniem frazeologizmu „Czarno na Białem" było czasopismem lewicowym, służącym za trybunę wypowiedzi dla opozycji wobec obozu sanacji. Zob. R. Habielski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, [w:] D. Grzelewska, *Prasa, radio, telewizja. Zarys dziejów*, Warszawa 2001, s. 98.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sywnych, a także nasyconej czerni, koreluje z tematyką prasy bulwarowej, wreszcie – na ile zabiegi stylistyczne są w stanie pogłębić i utrwalić „efekt kolorystyczny". Jak bowiem zauważył Marshall McLuhan, bez względu na treść przekazu, największy wpływ na odbiorcę wywiera jego forma. Z kolei w prasie bulwarowej, sensacyjnej forma bazuje na kolorystyce oraz wykorzystaniu zasady kontrastu (uwydatniona różnica służy do podkreślenia i zaakcentowania wybranych elementów, do podkreślenia klimatu emocjonalnego danego tekstu, np. może przydawać niepokoju i niepewności).

Podrzędny status prasy kolorowej?

Jeden z najprostszych, najbardziej czytelnych podziałów prasy, jaki dziś proponują medioznawcy, to opozycja prasa opiniotwórcza–prasa kolorowa[3]. W tej drugiej grupie można umieścić m.in. londyński „The Sun", czyli wielkonakładowy, popularny, sensacyjny dziennik ogólnokrajowy (niemiecka „Bild Zeitung" i polski „Super Express"), ale także takie czasopismo, jak „Elle", czyli ilustrowany, kolorowy tygodniowy magazyn treści ogólnej dla kobiet (polskie „Przyjaciółka" i „Pani Domu"). Różnice jakościowe, zarysowujące się szczególnie wyraziście pomiędzy dziennikami „poważnymi" (zwanymi też „elitarnymi" lub „prestiżowymi") i „popularnymi" („bulwarowymi", „sensacyjnymi") gazetami kolorowymi, pozwalają na łatwiejsze uchwycenie kryteriów powyższego podziału[4].

Po zmianie formatu opiniotwórczych pism brytyjskich „The Independent" czy „The Times" z *broadsheet* na bardziej kompaktowy pojawiła się potrzeba wprowadzenia kryterium odróżniającego ten typ gazet od tabloidów, ponieważ forma zewnętrzna, manifestująca się m.in. w wymiarach strony, przestała być użyteczną cechą dystynktywną segmentów. Wprowadzono więc nazwy *red top*, nawiązując do koloru winiet „The Sun", „The Daily Star", „The Daily Mirror" (czerwień) oraz *black top* jako określenie „Daily Express" and „Daily Mail" (ze względu na czarne winiety).

W Polsce, w okresie międzywojennym, na rynku prasowym funkcjonowały periodyki, dla których współczesne określenie *red top* wydaje się szczególnie adekwatne. Mowa o *czerwoniakach* – bo tak zwano popularne, sensacyjne dzienniki: „Kurier Czerwony" i „Express Poranny", oba wydawane

[3] Podstawą wyodrębnienia kategorii „prasa kolorowa" stało się w tym wypadku kryterium deprecjonujące.

[4] Por. Typologia prasy, [hasło w:] *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 223–225 .

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

przez koncern Prasa Polska, oba zawdzięczające swe miano właśnie kolorowi winiety. Były to gazety, które:

> Dysponowały rozbudowanymi działami miejskimi, niewyszukanymi komentarzami, przyciągały uwagę atrakcyjnością pierwszej strony, na której ważne miejsce zajmowała fotografia, spełniały zatem cechy typowych pism sensacyjnych. Normą „Kuriera Czerwonego" było pomieszczenie na sześciokolumnowej stronie tytułowej średnio 20 informacji opatrzonych sensacyjnie brzmiącymi tytułami, z których każda linia złożona była czcionką o innym kroju[5].

Z kolei w Stanach Zjednoczonych ten typ prasy określano od końca XIX wieku mianem żółtej[6]. Zjawiska y*ellow press* i *yellow journalism* zawdzięczają swe nazwy historyjce obrazkowej pt. *The Yellow Kid* (Żółty brzdąc), który był pierwszym wydrukowanym w kolorach komiksem (1895) i w ogóle wczesnym eksperymentem drukarstwa barwnego w prasie nowojorskiej. Charakterystykę dzienników o sensacyjnej treści, takich jak „The World" Pulitzera czy „The New York Journal" Hearsta, można sprowadzić do kilku zasadniczych punktów:

> The distinguishing techniques of yellow yournalism were: (1) scare-heads, in which excessively larg type, printed in either black or red, screamed excitement, often about comapratively unimportant news, thus giving a shrill falsity to the entire make-up; (2) the lavish use of pictures, many of them without significance, inviting the abuses of picture-stealing and „faked" pictures; (3) impostures and frauds of various kinds, such as „faked" interviews and stories, misleading heads, pseudo-science, and parade of false learning; (4) the Sunday supplement, with colored comics and superficial articles, and (5) more or less ostentatious sympathy with the „uderdog", with campaigns against abuses suffered by the common people[7].

---

[5] R. Habielski, op.cit., s. 92.

[6] Terminu użył po raz pierwszy Ervin Wardman w gazecie „New York Press" w 1895 r. Zob. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 1505.

[7] F.L. Mott, *American Journalism: A History of Newspapers in the United States Through 250 Years, 1690–1940,* New York 1941, s. 539. Do technik wyróżniających żółte dziennikarstwo były zaliczane: (1) krzykliwe nagłówki, w których użyto przesadnie wysokiej czcionki w kolorze czarnym lub czerwonym, zabieg ten potęgował emocje, często w sprawach stosunkowo błahych, co zafałszowywało obraz całości; (2) obfite użycie fotografii, spośród których wiele nie miało istotnego znaczenia; zdjęcia robiono ukradkiem, niektóre z nich były fałszywe; (3) szalbierstwa i oszustwa różnego rodzaju, np. zmyślone wywiady i historie, tytuły wprowadzające w błąd, naciągane teorie, lista fałszywych porad; (4) niedzielny dodatek z kolorowym

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Biorąc pod uwagę właściwości prasy sensacyjnej, a szczególnie jej skłonność do przesady i przejaskrawiania, Władysław Wolert użył określenia „żółty i czerwony reportaż". Przykładem wyznaczającym zakres znaczeniowy tego terminu niech będzie historia przytoczona w *Szkicach z dziejów prasy światowej*:

> Niejaki d'Abbody d'Arras – milioner, chciał pogruchać gdzieś na ustroniu ze swą guwernantką; gdy reporterzy „Matina" dowiedzieli się, że para znikła, wydęli rzecz do niebywałej sensacji i za pomocą radiotelegrafii poszukiwali zaginionych po całej kuli ziemskiej. „Matin" co dzień drukował biuletyn-reportaż z tych poszukiwań[8].

Również w Anglii wykształcił się segment prasy brukowej, który wedle charakterystyki polskiego historyka przedstawiał się jako:

> Skandalizująca kronika towarzyska z życia high life'u, przestępstwa i wypadki kryminalne lub sensacyjno-szpiegowskie powieści odcinkowe, historyjki obrazkowe, wydarzenia polityczne prezentowane w podobny sposób jak wielkie zbrodnie lub tragiczne katastrofy – konstytuują dziennik wielkomiejski od ostatnich dziesięcioleci XIX w. Następne lata dorzucają już tylko kosmetyczne szczegóły, a najważniejszym z nich – wypieranie słowa przez obrazek. Jeśli o „The Daily Mail" mówiono, że jest przeznaczona dla tych, którzy „nie lubią myśleć", to już następny dziennik Harmswortha […] „The Daily Mirror" (1903) adresowany był do tych, którzy „nie lubią czytać"[9].

Reklamując to pismo, redakcja głosiła, że lektura jednego numeru zawierającego 46 stron nie powinna zabierać więcej czasu niż sześć minut[10]. Podobne założenia przyświecają wydawcom współczesnych tabloidów, definiowanych jako dzienniki „o niewielkich wymiarach z przewagą ilustracji nad tekstem, nadużywających koloru".

---

komiksem i powierzchownymi artykułami; (5) mniej lub bardziej ostentacyjne sympatyzowanie z „ofiarami systemu", prowadzenie kampanii przeciwko nadużyciom, na które narażeni są zwykli obywatele (tłum. M. Mateja).

[8] W. Wolert, *Szkice z dziejów prasy światowej*, oprac. i red. S. Dziki, wstęp M. Tyrowicz, Kraków 2005, s. 240.

[9] A. Paczkowski, *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918–1939*, Warszawa 1983, s. 190–191.

[10] Zob. Tabloid, [hasło w:] *Słownik terminologii…*, s. 211.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Czarne, żółte, czerwone. Forma a treść prasy bulwarowej

Pierwszym etapem procesu komunikowania perswazyjnego – a nie ma wątpliwości, że materiały publikowane w prasie bulwarowej mają charakter instrumentalny (choć jednocześnie imitują informację) – jest właściwa ekspozycja przekazu[11]. Jak podkreśla Walery Pisarek, uwagę czytelników przyciąga to, co intensywne (m.in. jaskrawy kolor, głęboka czerń, pogrubiona czcionka), to, co wyjątkowe (różne od tła, od przeciętności), to, co powiększone (np. duża ilustracja, duży nagłówek). Tekst prasowy winien wabić czytelnika już samym wyglądem[12].

W świetle ustaleń prasoznawców, rozwiązania graficzne przyjęte w polskich tabloidach, „Fakcie" i „Super Expressie" wydają się zatem zasadne. Barwami dominującymi w *layoucie* tych dzienników są nasycona czerń, intensywna czerwień oraz kolor żółty. Poza spełnianiem warunku perswazyjności, wymienione kolory mają także inne właściwości, pożądane z punktu widzenia wydawców i redaktorów prasy bulwarowej: mowa o skojarzeniach związanych z kolorami oraz symbolicznej, psychologicznej i emocjonalnej wartości barw. Do skojarzeń współwystępujących wraz z percypowaniem czerni należą: powaga, uroczystość, żałoba, smutek, śmierć, noc. Z kolorem żółtym kojarzy się życie, radość (ale już z jasnożółtym – zawiść, nienawiść, fałsz), czerwony natomiast konotuje miłość, erotyzm, krew, ostrzeżenie, emocje, życie, namiętność, swobodę, rewolucję, ogień, pożar, alarm. Dodatkowo barwa czarna, użyta w charakterze tła, zwiększa oddziaływanie barwy żółtej i czerwonej; kontrasty żółty–czarny i czarny–czerwony należą do najsilniejszych, oddziałujących wyjątkowo emocjonalnie i najskuteczniej przykuwających uwagę. Wypada w tym miejscu zauważyć, że materiały o znikomym stopniu sensacyjności, m.in. komentarze i analizy uznanych publicystów, polityków czy naukowców, usytuowane z reguły na drugiej i trzeciej (bądź na czwartej i piątej) kolumnie dziennika bulwarowego, edytowane są w sposób oszczędny, w porównaniu z innymi artykułami – wręcz ascetyczny. Nie ma tu feerii jaskrawych barw, nasyconej czerni, apli podbijającej efekt kontrastu, pogrubionej czcionki tytułów. Nieco odmienną taktykę kolorystyczną stosują tabloidy także w rubrykach sportowych: w „Fakcie" od pewnego czasu domi-

[11] Por. W. McGuire, *Persuasion, Resistance and Attitude Change*, [w:] *Handbook of Communication*, red. I. de Sola Pool, Chicago 1973.

[12] Zob. W. Pisarek, *Podstawy retoryki dziennikarskiej*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2000, s. 218–219.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nuje kolor zielony, w „Super Expressie" zieleń jest ważnym uzupełnieniem czerwieni i barwy żółtej[13].

Profil tematyczny „Faktu" i „Super Expressu" w niewielkim stopniu odbiega od wzorca ukonstytuowanego przed ponad stu laty w nowojorskiej *yellow press* czy międzywojennych *czerwoniakach*, natomiast paleta barw, obejmująca poza kolorem żółtym także czerń i czerwień, uległa swego rodzaju specjalizacji. Kolor czarny, zgodnie ze wskazanymi powyżej własnościami, często rezerwowany jest do prezentacji materiałów dotyczących śmierci. Dowodzi tego forma artykułów dedykowanych zmarłemu na nowotwór prof. Zbigniewowi Relidze: tytuły *Umarł w domu, tak jak chciał* (SE 09.03.2009, s. 1[14]) i *Profesor Religa dał nam drugie życie* (SE 10.03.2009, s. 2–3) – biała czcionka na czarnym tle, tytuł *Odchodził spokojny…* (SE 09.03.2009, s. 2–3) – biała czcionka na czarnym tle, podtytuł *Dwa lata dzielnie walczył z chorobą* – pogrubiona czarna czcionka na białym tle; tytuły *Boże, nie ma go już z nami…* (F 09.08.2009, s. 2–3) i *Do końca marzył o wyprawie na ryby* (SE 10.08.2009, s. 1) – biała czcionka na czarno-grafitowej apli. Czerń w wymiarze formalnym pojawia się także w materiałach poświęconych innym bohaterom, np. o zakatowaniu małego chłopca przez konkubenta jego matki traktuje artykuł pt. *Żądamy ukarania winnych śmierci Szymusia* (SE 08.01.2009, s. 3); w tym przypadku z czarnym tłem kontrastują białe litery nagłówka oraz całego tekstu. Podobny zabieg – białe liternictwo na czarnym tle – stosowano w sprawozdaniach z pogrzebów rozpoznawalnych osób. Za przykład niech posłuży tekst pt. *Żegnaj Maćku* o Macieju Kuroniu, synu Jacka Kuronia i bohaterze telewizyjnych programów kulinarnych (SE 08.01.2009, s. 15) oraz artykuł *Pożegnali ją jak księżną,* traktujący o Jade Goody, gwieździe brytyjskiej edycji programu *Big Brother* (SE 06.04.2009, s. 13). Mrocznego tematu nie zapowiada wprawdzie nagłówek o brzmieniu *Syn Wałęsy podzielił wieś* (SE 06.04.2009, s. 2–3), ale z treści artykułu dowiadujemy się, że tytułowy bohater nie żyje od kilkudziesięciu lat – chłopiec utopił się w stawie. *Wszystkim było żal tego dzieciaka. Trumienka z Grzesiem jechała na wozie. Za nią szła rodzina, potem znajomi. Za nimi dopiero szedł Wałęsa – opowiada Leszek Śmiechowski (67 l.) z Łochocina. – No bo Grzesiek to był jego syn.*

[13] „Super Express", który z początkiem 2009 r. postanowił złagodzić wizerunek medium brukowego, zneutralizował dotychczasową jaskrawą szatę graficzną, kontrast nie jest podstawowym środkiem wyrazu, obok czerwieni, barwy żółtej i nasyconej czerni pojawiły się m.in. fiolet i zieleń.

[14] W celu ułatwienia lektury niniejszego artykułu w nawiasach, w tekście głównym, będę podawać skrót tytułu dziennika: F dla „Faktu" i SE dla „Super Expressu", datę dzienną oraz numer strony.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Spektakularny przykład wykorzystania czerni do prezentacji wydarzenia związanego ze śmiercią stanowi blok artykułów opublikowanych w „Fakcie" (wydanie z 09.02.2009, s. 1–7), a w całości poświęconych śmierci Piotra Stańczaka, inżyniera porwanego, przetrzymywanego i ostatecznie zamordowanego w Pakistanie przez talibów. W *layoucie* pierwszej kolumny dziennika w tym dniu pojawiła się nasycona czerń tła i usytuowany w centralnej części strony tytuł *Dranie! Zabili Polaka* – wydrukowany wysoką białą czcionką (jednak to apla była bezapelacyjną dominantą szaty graficznej przywołanego wydania).

Czerń w ujęciu fizykalnym pojawia się w artykule pt. *To będzie zły rok dla Polaków* (F 31.12.2008–01.01.2009, s. 1, 5), ale znacznie ciekawsze niż obecność ciemnego koloru w szacie graficznej są w tym przypadku techniki tekstotwórcze, mające na celu przywołanie atmosfery grozy, mroku, beznadziei. Na zlecenie tabloidu jasnowidz Krzysztof Jackowski skonstruował wizję przyszłości dla Polski; pojawia się w niej szereg słów o negatywnym, przygnębiającym wydźwięku: kryzys, drożyzna, chaos (polityczny), bezrobocie, wojna, rozpad (Unii Europejskiej). Poza celowo dobranymi środkami leksykalnymi w tekście pojawiają się także inne zabiegi stylistyczne, np. epitety wzmagające atmosferę grozy, obrazowe kolokwializmy i amplifikacje: *…będą nas zaskakiwać* ***bardzo negatywne*** [podkr. – M.M.] *informacje finansowe ze świata. Odbiją się na Polsce* ***nieprawdopodobnie niekorzystnie****, głównie na wartościach walut i inwestycjach.* ***Złotówka poleci w dół, a inwestycje wyhamują*** (F 31.12.2008–01.01.2009, s. 5). Czytelnik „Faktu", zaproszony do lektury przepowiedni, otrzymuje przytłaczający ładunek czarnowidztwa – rozumianego dosłownie i w przenośni.

W materiale pt. *Siekierą zarąbał ojca i brata* (F 08.01.2009, s. 8–9) czerwony kolor pojawia się w czcionce tytułu, ale również w podpisach pod fotografiami ofiar i sprawcy oraz na ostrzu siekiery, której fotografia zajmuje prawie połowę strony. Jednocześnie krótkie teksty sąsiadujące z tym obszernym materiałem-dominantą, dotyczą śmierci (3), kradzieży (3), pożaru (1); wyjątkowa w tym zestawieniu jawi się na pierwszy rzut oka prognoza pogody na cały rok, ale dokładniejsza lektura ujawnia pesymistyczny wydźwięk artykułu. Można mówić o swego rodzaju kumulacji zła i przemocy; efekt grozy potęguje w tym wypadku oddziaływanie barwy czerwonej, zestawionej dodatkowo z czernią.

Katastrofy i masakry, w których wystąpiła większa liczba ofiar, również domagają się zastosowania nasyconej czerwieni w *layoucie* – za przykład niech posłużą wypadek szkolnego autokaru pod Świdnicą oraz strzelanina

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w niemieckiej szkole. Artykuł *Ból i krew dzieci* (F 28–29.03.2009, s. 1) wydrukowano na ciemnej, przechodzącej w czerń apli, czcionka tytułu jest czerwona, a efekt, jaki powstaje wskutek zastosowania tego koloru i użycia słowa „krew" w nagłówku, został dodatkowo wzmocniony przez element ikoniczny: zbliżenie poranionej twarzy jednej z ofiar wypadku. Rozwinięcie tematu stanowi tekst *Masakra na szkolnej wycieczce* (s. 10–11); ponownie czerń apli i wysoka, czerwona czcionka tytułu, mająca krój nietypowy, adekwatny do prezentowanej sprawy (litery z ostrymi wypustkami, przypominającymi odłamki szkła i skrawki blachy). Podobne rozwiązania graficzne przyjęto w „Fakcie", gdy na czołówkę pierwszej strony trafiło sprawozdanie ze strzelaniny; bez zagłębiania się w tekst, kierując się jedynie oglądem elementów grafiki, nabieramy przekonania, że dominujące motywy *Masakry w niemieckiej szkole* to krew, śmierć i przemoc.

Właściwości czerwieni są wykorzystywane w materiałach, które zawierają „skandaliczną", „sensacyjną", „nadzwyczajnej wagi" treść i konieczne staje się pozyskanie zainteresowania czytelników, a następnie skierowanie ich uwagi na materiał sprofilowany w duchu skandalu, sensacji i wydarzenia wysokiej rangi. Kolor w tym wypadku ma za zadanie alarmować, dodawać emocjonalnej wartości tematowi, ale może także korelować z problematyką, która przez czerwień jest zazwyczaj symbolizowana – mowa tu o miłości, intymności i erotyce. Czerwień złamana barwą niebieską, czyli po prostu róż, przypisany jest w tabloidach do artykułów poświęconych zakochanym; wśród nich można wymienić materiał o ożenku popularnego sportowca, boksera, w którym tytuł główny: *W Wielkanoc Dariusz Michalczewski (41 l.) stanie na ślubnym kobiercu z Barbarą Imos (29 l.)*, jak i podtytuł: *Czwarty ślub wezmę w kościele!*, drukowany jest różową czcionką (SE 06.03.2009, s. 2). Barwa różowa stosowana jest także w tytułach tekstów poświęconych tzw. gwiazdom show-biznesu, polskim *celebrities*. Ujawnia się w tym zabiegu nawiązanie do zwyczajowej oprawy graficznej portali plotkarskich, stworzonych z myślą o obmawianiu życia prywatnego znanych aktorów, prezenterów telewizyjnych, rozpoznawalnych bohaterów programów typu *reality show* itp.

Nieco odmienne zastosowanie znaleziono w „Fakcie" i „Super Expressie" dla barwy żółtej. Otóż mechanizmem perswazyjnym, po jaki sięgają tabloidy (poza wykorzystaniem alarmistycznych, ogniskujących uwagę właściwości koloru żółtego), jest rzucanie jaskrawego światła na nierzetelnych polityków – swoista „żółta kartka" dla przedstawicieli sfery publicznej, sprzeniewierzających się głoszonym oficjalnie zasadom i prawu. O minister Ewie Kopacz, która w rządzie Donalda Tuska zajmuje się zdrowiem, traktuje materiał pt.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Pani minister pali! (F 12.03.2009, s. 6). O prezydent Warszawy, która w dobie kryzysu przyznała wysokie premie swoim podwładnym, „Super Express" donosił w artykułach pt. *Dali sobie 58 milionów zł nagród* i *Gronkiewicz musi się z tego wytłumaczyć* (SE 05.08.2009, s. 5). Minister kultury, Bogdan Zdrojewski, zaparkował w miejscu niedozwolonym, co tabloid skomentował artykułem zatytułowanym: *Władza może wszystko* (F 09.03.2009, s. 5). O Tadeuszu Cymańskim – w kontekście wizerunkowej zmiany jego macierzystego ugrupowania politycznego – pisano *Popsikał się Pradą* (F 13.03.2009, s. 7), o innym polityku: *Poseł Henryk Sedlaczek po godzinach* (tytuł główny), *Po pracy w Sejmie trzeba się napić!* (podtytuł; F 06.04.2009, s. 6). Szczególnie konsekwentnie tytuły tabloidów „piętnowały" byłego wiceministra edukacji, Mirosława Orzechowskiego z konserwatywnej Ligi Polskich Rodzin, za jazdę po pijanemu (F 7–8.03.2009, s. 1). Formalnością będzie uwaga, że wszystkie ww. tytuły i materiały zostały wydrukowane przy użyciu jaskrawożółtej farby.

Zgodnie z cechą zidentyfikowaną przez Franka Luthera Motta jako „współczucie dla uciśnionych i wyzyskiwanych" tabloidy anonsują tytułami w kolorze żółtym te teksty, w których mowa o finansach, ale w odniesieniu do tzw. przeciętnego Kowalskiego. Oto przykładowe nagłówki: *Rząd nie podniesie składki rentowej* (SE 12.03.2009, s. 7), *Emerycie! Dostaniesz 700 zł!* (SE 20.03.2009, s. 6–7), *Święta droższe o 100 zł* (SE, 06.04.2009, s. 5). Uzupełnieniem kolorystyki tytułu bywają często infografiki utrzymane w tym samym, jaskrawym odcieniu żółtego.

Wartym osobnej wzmianki zabiegiem graficznym było wydrukowanie materiału o bogactwie Zygmunta Solorza-Żaka z użyciem koloru złoto-żółtego – oddającego odcień szlachetnego kruszcu, a zarazem symbolizującego zamożność.

Kolorom fizykalnym, obecnym w mediach brukowych dla celów perswazyjnych towarzyszą zabiegi tekstotwórcze, *stricte* językowe, wzmacniające emocjonalne i symboliczne konotacje barwy czerwonej, czarnej czy żółtej. Efekt przejaskrawienia i wyolbrzymienia uzyskiwany jest w wypowiedziach za pomocą bogatej palety środków stylistycznych, przy czym najczęściej wykorzystywane to: nacechowana emocjonalnie leksyka, kolokwializmy, epitety, hiperbole, efektowne porównania, wykrzyknienia, kontrast, ukierunkowana retorycznie konstrukcja zdań wielokrotnie złożonych. W „Fakcie" o śmierci polskiego inżyniera w napisano m.in.: *Ta* ***zbrodnia*** [pogrubienie – M.M.] *nie może ujść płazem*, ***Fanatycy zamordowali*** *Piotra S.* ***Opłakują*** *go najbliżsi,* ***opłakuje*** *go cały kraj…*; ***tragiczna wiadomość*** *nadeszła z Pakistanu. Talibowie* ***barbarzyńsko zamordowali****…*; *Talibowie* ***nie mieli litości****. W sobotę nad*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ranem ***brutalnie zamordowali*** *Piotra S. To* ***zemsta****…* W artykułach o strzelaninie w niemieckiej szkole pojawiają się z kolei następujące passusy: *uczeń urządził* ***krwawą łaźnię***; *Boże! Wśród ofiar* ***furiata*** *są małe dzieci*; ***Strzały*** *w szkolnym korytarzu,* ***świst rykoszetów, jęki mordowanych*** *dzieci, mieszające się z* ***wyciem rannych*** *brodzących w* ***kałużach krwi****… Taki* ***horror****…* Z kolei w tekście *16-latek zabił młodszą siostrę* czytamy: ***Potworna zbrodnia*** *w Pasłęku*; *bez słowa* ***zatłukł*** *ją siekierą*; *próbował jeszcze* ***zaszlachtować*** *matkę nożem kuchennym*; *Ile* ***nienawiści*** *i* ***zła*** *trzeba mieć w sobie, by zrobić coś tak* ***potwornego?*** Za pomocą środków retorycznych i plamy barwnej dziennikarzom i grafikom „Faktu" udało się stworzyć obrazy o maksymalnym stężeniu makabry, okrucieństwa, żałości, mroczności. Analiza kolorów użytych w procesie druku, jak również rozpoznanie językowego obrazu świata wyzierającego z łamów tabloidu, dowodzą, że w tego typu sprawozdaniach mamy do czynienia z tonacją zdecydowanie czerwono-czarną.

Materiały anonsowane tytułami w kolorze żółtym, zwłaszcza te o politykach i urzędnikach, zawierają dodatkowo ironię, sarkazm i szyderstwo – zabiegi językowe wzmagające efekt zjadliwości, zazdrości i zawiści. *Co tam zakazy! Minister za kierownicą żadnych przepisów się nie boi* (o Bogdanie Zdrojewskim), *Włodarze z NFZ dzielą Polaków na lepszych i gorszych! Ci lepsi to urzędnicy Funduszu. Ci gorsi to cierpiący pacjenci, o których dobro ma właśnie dbać NFZ* (o remoncie siedziby Narodowego Funduszu Zdrowia), *Kupując pepsi razem z popularną wódką, poseł Sedlaczek pokazał, że nie należy do ortodoksyjnych zwolenników tego trunku, którzy nakazują jego degustację bez zapitki* (o pośle przyłapanym na kupowaniu alkoholu w trakcie sesji parlamentarnej).

Z kolei ostrzegawczą funkcję koloru żółtego doskonale ilustruje szata graficzna artykułu o insektach, którego nagłówek zyskał takie oto brzmienie: ***Alarm!*** [podkr. - M.M.] *Obudziły się wcześniej niż zwykle i są* ***agresywne*** – tytuł główny, ***Atak*** *kleszczy* – podtytuł (F 12.03.2009, s. 12). W leadzie mamy kontynuację tej alarmistycznej w tonie leksyki oraz bogaty zasób epitetów użytych w funkcji ostrzegawczej: *…przypominający pajączka* ***stwór*** *to jeden z* ***najbardziej niebezpiecznych*** *pasożytów* […] ***Żywi się krwią*** […] ***Atakuje*** *zwierzęta i* ***ludzi*** […] ***roznosi groźne bakterie i wirusy***.

Kolor wygrywa

W świetle najnowszych badań liderem sprzedaży ogółem dzienników ogólnopolskich pozostaje „Fakt", sprzedaż gazety w marcu 2009 roku wyniosła

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

490 898 egzemplarzy. Dla porównania: średnia sprzedaż zajmującej drugie miejsce opiniotwórczej „Gazety Wyborczej" wyniosła 370 784 egzemplarzy. Na trzecie miejsce w zestawieniu marcowym trafił „Super Express", który osiągnął sprzedaż 198 399 egzemplarzy[15]. Od kilku lat obserwuje się powolny, ale wyraźny spadek sprzedaży prasy o charakterze informacyjnym, zwłaszcza dzienników ogólnokrajowych i regionalnych. Tendencji tej opierają się jedynie tabloidy, głównie dzięki strategii przekazu: sensacja, skandal, plotka „opakowane" w agresywny tytuł, inkrustowane dużym zdjęciem, kolorem przykuwającym uwagę i potęgującym emocjonalność odbioru. Do kryzysu tradycyjnej prasy codziennej przyczyniły się zapewne takie czynniki, jak ogólny spadek czytelnictwa i rewolucja cyfrowa, czyniąca z Internetu medium coraz popularniejsze, dla pewnych grup odbiorców nawet dominujące. Niemniej jednak patent prasy nowojorskiej sprzed ponad stu lat: dostosowanie wizualne do oczekiwań (i możliwości) percepcyjnych odbiorców, jest istotnym warunkiem podtrzymania czytelnictwa segmentu tabloidów na stałym, stosunkowo wysokim poziomie[16].

---

[15] *Duży spadek sprzedaży „Dziennika", „Rzeczpospolitej" i „Gazety Wyborczej"*, www.wirtualnemedia.pl (dostęp: 08.05.2009).

[16] Zob. A. Zygmuntowicz, *Fotoreportaż powraca*, „PDF" 2009, nr 4, s. 11.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Zbigniew Bednarek

Kolor w mediach, media w kolorze
Prasa, telewizja, film

W artykule tym posługuję się metodą indukcji logicznej, wychodząc od obserwacji pojedynczych zjawisk w zakresie funkcjonowania koloru w mediach. Tekst został podzielony na trzy części: prasa, telewizja, film. Chociaż za punkt wyjścia do każdej z nich posłużył mi obraz historyczny, to przede wszystkim skupiam się na współczesnym, dzisiejszym sposobie funkcjonowania koloru w mediach.

Prasa

Pierwsze tytuły prasowe na świecie zaczęły ukazywać się w początkach XVII wieku – „Relation" w Strasburgu i „Aviso" w Wolfsbüttel, a pierwsza gazeta codzienna w Lipsku w 1650 roku[1]. Z kolei w Polsce pierwsza regularna gazeta „Merkuriusz Polski Ordynaryjny" ukazywała się od 3 stycznia 1661 roku. Jakkolwiek kolorowe zdjęcia i inne elementy szaty graficznej funkcjonowały już w czasach PRL-u, to prawdziwa „rewolucja koloru" w polskiej prasie nastąpiła dopiero w latach dziewięćdziesiątych po zmianie ustroju politycznego. Tak było m.in. w przypadku tygodnika „Polityka" i jak przyznaje jej redaktor naczelny Jerzy Baczyński, druk w kolorze wymuszony był spadkiem sprzedaży czarno-białych wydań i pojawieniem się reklamodawców preferujących kolor[2].

[1] Za hasłem „gazeta" na stronie http://pl.wikipedia.org/wiki/Gazeta (dostęp 28.02.2009 r.)

[2] Pismo w kolorze zadebiutowało na rynku wydawniczym pod koniec 1995 r. Zob. wspomnienia J. Baczyńskiego pt. *Nasza rewolucja październikowa* na stronie internetowej

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Rozpatrując zapis tytułów kilkunastu dzienników ogólnopolskich, można stwierdzić, że kolor jest w nich stosowany na cztery sposoby:

1) biały tytuł na czerwonym tle („Fakt", „Puls Biznesu"),
2) czerwony tytuł na białym tle („Trybuna", „Przegląd Sportowy"),
3) czarny tytuł na białym tle („Gazeta Prawna"),
4) czarny tytuł na białym tle z dodatkiem jednego koloru („Gazeta Wyborcza", „Życie Warszawy", „Parkiet" – z elementem czerwonym, „Rzeczpospolita", „Dziennik. Polska, Europa, Świat" – z niebieskim, „Nasz Dziennik" – z szarym).

Ostatni z wymienionych sposobów okazuje się najczęściej stosowanym. Sugeruje to, że powściągliwość w stosowaniu barw może nawiązywać do tradycji prasowych, gdy kolor nie był jeszcze tak powszechny, a co za tym idzie także do kojarzonych z tym konwencji wzorowego dziennikarstwa, przeciwstawianego modzie na tabloidowe plotkarstwo[3]. Jednocześnie dodanie do tytułu elementu czerwonego lub niebieskiego sprawia, że staje się on nieco „cieplejszy" w odbiorze. Przemyślaną strategię doboru kolorów w prasie widać czytelnie przy analizowaniu okładek miesięcznika „Dom&Wnętrze". W każdym wydaniu tytuł pisma umieszczony jest na tle w kolorze komponującym się z wystrojem wnętrza zaproponowanym na zdjęciu poniżej. Dla przykładu w numerze z grudnia 2007 roku tytuł znajduje się na tle ametystowym (purpurowo-fioletowym), podczas gdy na zdjęciu w podobnej barwie są krzesła oraz elementy dekoracji stołu – kwiaty, kieliszki czy szklanki.

W przypadku szaty graficznej tabloidów (brukowców) zdecydowanie przeważają kolory żółty, czerwony i czarny. Agresywny zestaw kolorów ma bowiem przyciągnąć uwagę odbiorcy łaknącego tekstów o skandalach i plotkach. A ponieważ *czytelnik tabloidu uważany jest raczej za „oglądacza", kartkującego gazetę, niż za interpretatora treści, dlatego informacje, które powinny do niego dotrzeć, podkreślane są specjalną oprawą wizualną*[4]. Wspomniana „kolorowa rewolucja" w prasie całkowicie nie wyeliminowała z niej barwy czarnej i białej. Dająca wiele możliwości współczesna technika komputerowa, pozwala m.in. na zmianę fotografii prasowej z kolorowej na czarno-białą. Zabieg

tygodnika pod adresem: http://www.polityka.pl/polityka/print.jsp?place=Text01&news_cat_id=501&news_id=164719&layout=1&page=text (dostęp 15.02.2009 r.)

[3] Jedynie w przypadku „Naszego Dziennika" należy przypuszczać, że brak kolorów spowodowany jest niskim zapotrzebowaniem odbiorców na niego lub oszczędnością finansów gazety.

[4] M. Worsowicz, *„Zwykły człowiek" jako konstrukt myślowy – z obserwacji prasy tabloidowej*, artykuł złożony do druku w „Folia litteraria polonica. Acta Universitatis Lodziensis" w 2007 r.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ten stosuje się przede wszystkim po śmierci osób powszechnie znanych. Jest to przejaw europejskiej tradycji kulturowej, w której czerń symbolizuje żałobę.

We wszystkich rodzajach pism sposobem na zaakcentowanie wybranych informacji jest tzw. apla, czyli tło w jednolitym kolorze. Zamieszcza się na niej np. krótką notkę biograficzną bohatera wywiadu czy kalendarium.

W prasie ważne są także marginesy arkuszu. Są one dopełnieniem zarówno tekstu jak i zdjęć, reklam etc., a ich biały kolor pełni rolę swoistego „balansu barwowego". To w odniesieniu do niego pozostałe kolory na stronie współgrają ze sobą. Kolor w prasie pełni więc następujące role:

1) dywersyfikującą – ponieważ wprowadza rozróżnienie na tzw. pisma kolorowe i opiniotwórcze,
2) centrującą – gdyż przyciąga uwagę potencjalnego czytelnika, głównie kolory czerwony, żółty i czarny w brukowcach,
3) harmonizującą – gdy kolory szaty graficznej pisma i kolory zdjęcia współgrają ze sobą, jak w przypadku okładek miesięcznika „Dom&Wnętrze",
4) funeralną – publikacje czarno-białych zdjęć po śmierci osób znanych publicznie,
5) obiektywizującą – wydaje się, że czarno-białe fotografie publicystów w niektórych gazetach mają za zadanie obiektywizować wyrażane przez nich opinie[5],
6) perswazyjną – jest to jednak zabieg polegający na swoistym przekonywaniu czytelnika, że prezentowane punkty widzenia pozbawione są jakiegokolwiek zabarwienia emocjonalnego.

Telewizja

Pierwszy przekaz sygnału telewizyjnego nastąpił 28 stycznia 1928 roku z Londynu do Nowego Jorku, a kilka miesięcy później 3 lipca, także w Londynie, zaprezentowano transmisję w kolorze[6]. Z kolei w Polsce pierwszy pokaz telewizji kolorowej datuje się dopiero 21 kwietnia 1965 roku w Instytucie Łączności w Miedzeszynie[7]. W następnym roku (14 października) odbyła się pierwsza publiczna transmisja w kolorze, podczas której lekarzom zgro-

[5] Zob. np. *Polska – Dziennik Łódzki*, 30.11.2007 r., s. 30–31.

[6] Za: Telewizja, [hasło w:] Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja (dostęp 01.03.2008 r.)

[7] Za: J. Kończak, *Od „Tele-echa" do „Polskiego Zoo". Ewolucja programu TVP*, Warszawa 2008, s. 40.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

madzonym w Sali Kongresowej PKiN w Warszawie zaprezentowano przebieg operacji z jednego ze stołecznych szpitali[8]. Chociaż Polacy mają możliwość oglądania regularnych programów kolorowych w swych telewizorach dopiero od niespełna czterdziestu lat[9], to obecnie udało się nam nadrobić techniczne zaległości wobec krajów zachodnich. Było to możliwe głównie dzięki przejściu Telewizji Polskiej w latach dziewięćdziesiątych z systemu przekazu sygnału kolorowego SECAM na PAL.

W miejscu tym rodzi się pytanie, jak współcześnie kolor funkcjonuje w telewizji? Aby znaleźć odpowiedź należy rozpatrzeć następujące aspekty tego problemu. Po pierwsze, należy zacząć od zanalizowania logo wybranych stacji. Przykładowo kanały Kino Polska oraz TVP INFO posiadają logo w kolorach białym i czerwonym. O ile w przypadku pierwszej ze stacji można przypuszczać, że przy doborze barw kierowano się zapewne „narodowym" profilem stacji (emitowane są tylko polskie filmy), to przy drugiej można domniemywać, że taki zestaw kolorów ma za zadanie podkreślać „publiczny" charakter nadawcy, jakim jest Telewizja Polska w opozycji do prywatnych kanałów informacyjnych (np. TVN-u 24, Polsatu News). Przez długi czas kolor żółty, a później złoty miało logo telewizji Polsat, co współgrało z jego kształtem słońca. Dość radykalna zmiana nastąpiła w szacie graficznej TV PULS w październiku 2007 roku, kiedy to za kolor przewodni wybrano czerwony. Do tego czasu dżingle, spoty i logo stacji utrzymane były w barwach zieleni. Prawdopodobnie tak skrajne przejście w zakresie kolorystyki miało także symbolizować zdecydowaną zmianę w ramówce stacji, jej profilu tematycznym, potencjalnym odbiorcy itd. Obecnie logo TV PULS posiada barwę pomarańczową i szaro-stalową. Szczególnym okresem w nadawaniu przekazu telewizyjnego jest czas emisji bloku reklamowego. W tym wypadku telewidz ma zwykle do czynienia z prezentowaniem w każdej reklamie gotowego schematu barw, narzuconego przede wszystkim przez kolory znajdujące się na opakowaniu danego produktu. I tak na przykład, na produktach firmy „Knorr" kolorami dominującymi są: żółty, zielony, biały i czerwony. Pojawiają się one we wszystkich reklamach tej firmy, w których również pełnią główną rolę. Podobnie jest w przypadku reklam czekoladek „Rafaello", w których już od lat dziewięćdziesiątych przeważa kolor biały.

[8] Pisał o niej M. Grudniak w artykule *Pierwsza transmisja TV kolorowej w Polsce*, „Ekran" 1966, nr 46, s. 15.

[9] Dokładnie od grudnia 1971 r. Za: J. Kończak, op.cit., s. 138.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Konieczne wydaje się również rozpatrzenie czołówek polskich serwisów informacyjnych. I tak w czołówce „Faktów" stacji TVN wykorzystano barwę żółtą dla ocieplenia obrazu, ponieważ kolorami dominującymi są niebieski i biały, które w ujęcie psychologicznym sugerują chłodne podejście dziennikarzy do wydarzeń – chłodne, a więc obiektywne. Podobną funkcję pełni kolorystyka czołówki „Wydarzeń" w TV Polsat. Jest ona utrzymana w odcieniu stalowej szarości, białym i niebieskim, a ożywiona została elementami czerwonymi. Połączenie dwóch kolorów niebieskiego i żółtego można obserwować w czołówce „Wiadomości" TVP 1, natomiast czerwonego i białego w czołówce serwisu informacyjnego TVP Info, co jest zgodne z kolorystyką logo tej stacji. Obecnie najbardziej wyróżniającą się czołówkę wśród programów informacyjnych posiada „Panorama" TVP 2. Utrzymana w ciepłej kolorystyce – głównie koloru pomarańczowego – może przyciągać telewidzów, tym bardziej, że została wprowadzona w zimowe pochmurne i krótkie dni, jakby dla kontrastu. We wszystkich omówionych czołówkach przejawiają się w psychologiczne aspekty odbioru koloru – niebieskiego konotującego obiektywizm, białego połączonego z czerwonym odwołujących się do symboliki narodowej czy pomarańczowego wzbudzającego pozytywne emocje w zimowe wieczory.

Psychologiczne oddziaływanie telewizji kolorowej potwierdzają najnowsze badania przeprowadzone przez naukowców z University of Dundee w Wielkiej Brytanii. Wynika z nich bowiem, że to, czy ludzie śnią w barwach, zależy od tego, czy w młodości posiadali telewizor kolorowy. Zaledwie 5 proc. badanych poniżej 25. roku życia miewa czarno-białe sny i aż 65 proc. osób, które w okresie dorastania oglądało telewizję monochromatyczną, nie śni barwnych snów[10].

Podsumowując, należy stwierdzić, że kolor w przekazie telewizyjnym pełni następujące funkcje:

1) informacyjną – dzięki niej telewidz wie, jakiego koloru są elementy krajobrazów w programach podróżniczych, suknie aktorek w filmach itd.,
2) ekspresywną – pewne elementy rzeczywistości bardziej oddziaływają na emocje odbiorcy w przekazie kolorowym, np. czerwona krew w relacjach z wojny,
3) perswazyjną – co zostało omówione na przykładzie czołówek programów informacyjnych,
4) funeralną – gdy po śmierci osób znanych logo stacji zmieniony jest na kolor czarny.

[10] Za: „Świat Zdrowia" 2009, nr 2 (21), s. 22.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Film

Eksperymentalne próby kolorowania filmów miały miejsce już w kilka lat po opatentowaniu kinematografu przez braci Lumière[11]. Jednym z pierwszych ręcznie pokolorowanych filmów była *Podróż na Księżyc* Georgesa Meliesa z 1902 roku[12]. W pierwszej i drugiej dekadzie XX wieku kolor funkcjonował w filmie dzięki zabiegowi tzw. wirażowania (tonowania) taśmy czarno-białej, co polegało na nadawaniu obrazowi barwy dominującej. Przykładowo *sceny nadmorskie były tonowane na kolor błękitny*, co *miało tworzyć odpowiednią atmosferę*[13]. Przełomowymi dla koloru w filmie były daty, w których stworzono następujące technologie: w 1908 roku Kinemacolor, w 1922 roku dwubarwny i w 1932 roku trójbarwny Technicolor, a w 1950 roku stosowany do dziś Eastmancolor.

Według krytyka filmowego Aleksandra Ledóchowskiego relacja między barwą a filmem czarno-białym przejawia się na trzy sposoby[14]:

1) gdy każdy walor szarości jest odpowiednikiem określonej barwy w naturze,
2) obraz nasuwa wizję świata kinowego odzwierciedlającego barwy nie istniejące w rzeczywistości (np. w filmach niemieckiego ekspresjonizmu),
3) gdzie czerń i biel uznawane są za jakość samodzielną, nie budzącą barwnych asocjacji z obiektem w rzeczywistości (np. końcowa scena *Popiołów* Andrzeja Wajdy.

Co więcej, jak zaznacza A. Ledóchowski: […] *barwa w filmie monochromatycznym nie została całkowicie wyrugowana; istnieje ona w nim jako podmiot percepcji, fizycznie nieobecna, ale rekonstruowana przez wyobraźnię widza*[15].

Podczas procesu rekonstruowania kolorów w wyobraźni za punkt wyjścia należałoby zatem uznać niezawodną wiedzę odbiorcy o kolorach występujących w rzeczywistości (o tym, że niebo zawsze jest niebieskie, trawa zielona itd.) oraz zarejestrowane na taśmie filmowej różne odcienie szarości. Stały się one – oprócz sposobu obrazowania i walorów plastycznych kadru – jednym z najważniejszych elementów stylistyki filmowej. W ostatnim pół-

[11] Barwienie ruchomych obrazów stosował także Thomas Alva Edison w wynalezionym przez siebie w 1892 r. kinetoskopie. Kolorował wówczas suknie tancerek.

[12] Zob. Barwny film, [hasło w:] *Słownik terminów filmowych*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1994.

[13] Zob. Wirażowanie, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, A. Garbicz, A. Wajda, Kraków 2003.

[14] A. Ledóchowski, *Estetyka barwy*, „Kino" 1971, nr 4, s. 37.

[15] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wieczu twórcy filmów, zarówno polscy, jak i zagraniczni, wykorzystują kolor do wizualnego wyrażenia przeżyć wewnętrznych bohaterów – przede wszystkim ich stanów emocjonalnych i intelektualnych. Dla przykładu w polskim filmie fabularnym z 1968 roku pt. *Poradnik matrymonialny* sceny „w kolorze" przedstawiają myśli, wyobrażenia, jakie snują bohaterowie. Niektóre z nich posiadają wręcz surrealistyczny charakter.

Podobną rolę przypisał kolorowi Gary Ross w swym filmie *Miasteczko Pleasantville* z 1998 roku. Opowiada on o rodzeństwie, które w fantastyczny sposób przeniosło się do świata czarno-białego serialu z lat pięćdziesiątych, świata, w którym wszystko jest idealne i poukładane – zawsze jest słoneczna pogoda, nikt na siebie nie krzyczy, ludzie są dla siebie mili, przyjemność sprawia im wszystko, co robią, nie męczy ich rutyna. Świat, w którym żyją, jest perfekcyjny, ale sztuczny. Nie ma w nim miejsca na emocje, na odczuwanie własnych potrzeb, jest to świat czarno-biały. Dopiero gdy w bohaterach zaczynają budzić się prawdziwe uczucia, „nabierają" kolorów. I to nie tylko wtedy, gdy zaczynają odczuwać przyjemność, zmysłowe doznania, własne pragnienia, ale także wówczas, gdy mają negatywne emocje, takie jak: złość, zazdrość, nienawiść. Godne zauważenia jest, że w filmie tym kolor na równi funkcjonuje z czarno-białym obrazem, nawet w tym samym kadrze. Pokrywa on postacie, przedmioty, przyrodę, a z czasem cały świat przedstawiony[16]. Symboliczne znaczenie kolorów można odnaleźć w *Trzech kolorach* Krzysztofa Kieślowskiego. Nawiązują one do francuskich barw narodowych i hasła z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej „Wolność, równość, braterstwo". Film *Niebieski* traktuje bowiem o osobistej wolności, *Biały* – ukazując postacie bogatego i biednego, podejmuje problem społecznej równości, *Czerwony* – opowiada o przyjaźni między dwojgiem ludzi. W ten sposób barwy narodowe Francji zostały zinterpretowane w filmowych opowieściach. Daniel Arijon, autor książki pt. *Gramatyka języka filmowego*[17], wymienia kolor jako jeden z elementów tzw. interpunkcji filmowej. Metodę rozjaśnienia obrazu przez użycie barwy pomiędzy oddzielnymi scenami zastosowała m.in. francuska reżyserka Agnès Varda w swym filmie z 1965 roku pt. *Szczęście*. Wmontowując pojedyncze kolory (czerwony, niebieski) lub ich zestawienia (niebieski i czerwony, zielony i fioletowy), spotęgowała nastrój w sekwencjach poprzedzających i następujących po takim rozjaśnieniu.

[16] Por. recenzję na stronie http://film.onet.pl/F,6286,1053625,1,artykul.html (dostęp: 20.02.2009 r.).

[17] D. Arijon, *Gramatyka języka filmowego*, tłum. F. Forbert-Kaniewski, Warszawa 2008, s. 538.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

W ostatnich czasach dość popularne stało się koloryzowanie starych filmów. W Polsce doczekały się tego produkcje *Jak rozpętałem II wojnę światową* z 1970 roku Tadeusza Chmielewskiego czy *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego z 1967 roku Kazimierz Kutz o zabiegach koloryzacji wypowiadał się nieprzychylnie: […] *Nie zgodziłbym się, żeby moje filmy w ten sposób zmieniano po latach* – mówił Kutz – *Czarno-białe filmy powstawały w określonym czasie i często robiliśmy je z pełną świadomością takiej, a nie innej kolorystyki* […][18].

Stwierdzenie to wydaje się całkowicie uzasadnione w przypadku filmu *Casablanca* (reż. Michael Curtiz) pokolorowanego w latach osiemdziesiątych. Pierwotna wersja, ze względu na swą stylistykę filmowej wypowiedzi, zaliczana do nurtu zwanego czarnym filmem lub *film noir*[19] została jej pozbawiona przez dodanie koloru. W efekcie odbiorcy otrzymali film, w którym kolor unicestwił jego pierwotną jakość i dokonał jego translokacji w obrębie stylistyki filmowej.

Reasumując powyższe, można stwierdzić, że kolor w filmie pełni następujące funkcje[20]:

1) symboliczną – może symbolizować myśli, emocje itd.,
2) interpretacyjną – może stać się podstawą do interpretowania przedstawianej rzeczywistości,
3) estetyczną[21] – podbudowuje temat filmu,
4) znaczeniotwórczą – kolor współtworzy ogólny sens filmu,
5) semantyczną – zależną od relacji między barwami współwystępującymi w kadrze,
6) może tworzyć atmosferę filmu[22],
7) artystyczną.

---

[18] Za: http://sami-swoi.cba.pl/koloryzacja.html (dostęp 24.02.2009 r.).

[19] Poetyka *film noir* charakteryzuje się mrocznym nastrojem, czasem wręcz pesymizmem. W zależności od okresu bohaterami byli ludzie samotni, *femme fatale* czy psychopaci, a wśród podejmowanych tematów były korupcja, przemoc, śledztwo oraz wątek romantyczny. Pierwsza (czarno-biała) seria tych filmów powstała w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, a druga (kolorowa) w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Do nurtu *film noir* należą m.in. *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* T. Garnetta, *Pocałunek śmierci* H. Hathawaya, *Chinatown* R. Polańskiego. Zob. Czarny film, [hasło w:] *Encyklopedia kina*.

[20] Punkty 2. i 3. za: hasłem Barwny film, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, natomiast punkty 4. i 5. za: barwa w filmie, [hasło w:] *Słownik terminów filmowych*.

[21] Funkcja estetyczna filmu interpretowana jest rozmaicie, np. A. Ledóchowski uważał, że *Estetyczne znaczenie barwy sprowadza się* […] *do potęgowania iluzji i do nadawania obrazowi abstrakcyjnego wymiaru*. Zob. A. Ledóchowski, op.cit., s. 40.

[22] Przede wszystkim rolę tę pełniło wirażowanie w czasach kina niemego. Za: wirażowanie, [hasło w:] *Słownik terminów filmowych*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Jak powszechnie wiadomo współczesne media podlegają nieustannym przemianom. I chociaż niektóre mechanizmy w nich zachodzące budzą niepokój, to wydaje się, że problematyka koloru jest wolna od potencjalnych zagrożeń. Jak dotąd kolor w mediach nie stał się narzędziem przemocy wizualnej, a i jego dalszy rozwój w świecie mediów nie wydaje się zahamowywany w przyszłości. Jakkolwiek patrząc, w żaden sposób nie da się podważyć kulturotwórczej roli koloru w mediach.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Kinga Klimczak

O barwach malowanych dźwiękiem

Na podstawie reportażu *Jest coś i nie ma czegoś* Ireny Piłatowskiej

Wszyscy przekonani, że – realizujący się w materii dźwiękowej – reportaż radiowy[1] wywołuje tylko akustyczne wrażenia i poza nimi nie egzystuje, winni zapoznać się z audycją *Jest coś i nie ma czegoś* Ireny Piłatowskiej. Ta wyartykułowana głosem pasjonata opowieść o fascynacji kolorami konstytuuje się w przestrzeni wizualnej. Warstwa akustyczna – głos, dźwięki foniczne, muzyka – pośredniczy w przejściu do kolejnych obrazów, bezpośrednio odwołując nas do nich jako do jedynych właściwych desygnatów. Wszystko za sprawą nietuzinkowego bohatera tekstu audialnego[2], ale także przedmiotu jego monologu. Opowieść malarza pochłoniętego magią kolorów „kipi" namiętnością i ekspresją. Jest pełną sensualności historią życia koloru – porównywanego tu do kobiety kochanki – historią dynamiczną, bo egzystującą na granicy antynomii: subtelności i agresji, pragnienia życia i konieczności śmierci.

[1] O reportażu radiowym zob. np.: E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O reportażu radiowym* [w:] *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym,* Lublin 2004 lub eadem, *O reportażu radiowym, jego pochodzeniu, definicji i próbach podziału,* [w:] *Seminarium reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny 19–22 X 2003, s. 33–50.

[2] Terminu „tekst audialny" używam za Elżbietą Pleszkun-Olejniczakową. Uważa ona słusznie, że reportaż radiowy (i słuchowisko) stanowi swoisty *tekst kultury*. Takie rozumienie reportażu radiowego ułatwia postrzeganie go na szerokim tle dokonań ogólnokulturowych, a nie tylko w perspektywie dzieł radiowych. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, K. Klimczak, *Świat emocji reportaży radiowych Ireny Piłatowskiej, Anny Sekudewicz i Janiny Jankowskiej*, [w:] K. Michalewski, *Wyrażanie emocji,* Łódź 2006, s. 381.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Audycja ta w pełni potwierdza wypowiedź Piłatowskiej:

> To, co czyni artystyczny reportaż radiowy zjawiskiem wyjątkowym w literaturze faktu to właśnie ten szeroko rozumiany dźwięk: różnorodność ludzkich głosów, z których każdy niesie wiele znaczeń werbalnych i pozawerbalnych; bogactwo dźwięków natury, muzyka to tworzywo literackie reportażysty radiowego. Reportaż ma **dźwięczeć, ale i pachnieć, olśniewać bogactwem kolorów, a nawet smaków** [podkr. moje – K.K.] (w sensie dosłownym i przenośnym)[3].

Analizę audycji *Jest coś i nie ma czegoś* przeprowadziłam na pięciu[4] płaszczyznach interpretacji. Każda z nich wnosi kolejny semantyczny element do odczytania całości opowieści o życiu kolorów.

1. Tytuł

To pierwszy element reportażu, który winien przyciągnąć uwagę słuchacza nie znającego jeszcze treści audycji. Jest rodzajem drogowskazu, *wskazuje główny motyw, nastrój, charakter utworu* – zauważa Barbara Bogołębska[5].

Jest coś i nie ma czegoś to cytat z monologu bohatera, wypowiadającego te właśnie słowa podczas analizowania mocy natężenia barw. Dowiadujemy się wówczas, jak z neutralnych z natury kolorów, podczas ich multiplikacji, rodzi się siła i ekspresja wyrazu, jak ich zestawienie prowokuje powstanie nowych sensów: *Wyobraźmy sobie, że jest biel bielizny i czarna* […] *pończocha. Powstaje nowa trzecia wartość. Pomiędzy czernią i bielą, które są neutralne, nagle pojawia się przepiękny kawałek ciała. On żyje.*

Przytoczenie to – potraktowane jako tytuł – zdradza sugestywność materii, jaką odsłonią kolejne minuty audycji. Jest zapowiedzią czegoś delikatnego, może magicznego, na spotkanie z czym trzeba się duchowo przygotować, niejako nastroić. Tytuł więc kieruje uwagę na pewien desygnat, ale nie na jego konkretne uobecnienie, ale na swoistą nieprecyzyjność owego desygnatu. Jest tym samym potwierdzeniem teorii, że sugestywność medium radiowego jest jego wielką wartością i siłą. W radiu bowiem – jak pisze Edwin Borys – powiedzieć mniej, znaczy powiedzieć więcej [*Less is more, is the mes-*

[3] I. Piłatowska, *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy* [w druku].

[4] Schemat podziału na owe płaszczyzny interpretacyjne jest moją propozycją. Analiza blisko stu reportaży radiowych pozwala wyodrębnić zespół elementów (tytuł, sfera dźwiękowa, kompozycja, obraz akustyczny, metaforyka) istniejących i znaczących w strukturze dzieła.

[5] B. Bogołębska, *Między literaturą i publicystyką,* Łódź 2006, s. 100.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

sage I want to convey][6]. I właśnie w niedopowiedzeniach, w owym „przemycaniu" różnych możliwych kierunków interpretacji tkwi jego siła. Audialny przekaz ubożeje, kiedy wszystko jest w nim wyraźnie wyartykułowane, a użyte środki wyrazu skłaniają, czy wręcz zmuszają tylko do jednego możliwego odczytania. Wówczas przestrzeń dla magii radia zostaje zamknięta[7].

2. Muzyka — dźwięki akustyczne — cisza — głos

Nawet bez jednego dźwięku muzyki każdy dokument jest w zasadzie kompozycją muzyczną. Tembr głosu, akcenty regionalne, zmiany w rytmie mowy, obce dźwięki, zmiany rytmiki przy redagowaniu, polifonia kilku warstw dźwięku, struktura narracyjna oraz podtrzymywanie napięcia – to wszystko elementy kompozycji, które gwarantują, że każdy dokument stanowi odrębną, wyjątkową pieśń[8]. Wypowiedź nauczyciela Ebu Masterschoola[9] jest podsumowaniem akustycznej warstwy omawianego tu dzieła. Reportaż Piłatowskiej pozbawiony został dźwięków akustycznych czy jak pisze Michał Kaziów – *pozasłownych elementów fonicznych*[10]. Elementem tworzywa jest muzyka, ale stanowi ona tło dla podstawowej materii audycji – głosu bohatera, wzmacnia ekspresję słów, podkreśla wagę wypowiadanych treści. Brak w reportażu urozmaiconej warstwy dźwiękowej nie przeszkadza mu być wyjątkowego rodzaju pieśnią, posiadającą własną linię melodyczną i dynamikę. Śpiewność zawarta jest w narracji malarza, w sposobie prowadzenia przez niego opowieści, w tembrze głosu, zmienności tempa, w ekspresji, zachwytach, w całej tej pasji, z jaką mówi o kolejnych barwach: zieleni neapolitańskiej czy czerwieni cynobrowej. Charakterystyczne, że barwy, będące punktem odniesienia dla wszelkich życiowych doświadczeń mężczyzny, nie są nigdy nijakie, zwykłe, oczywiste. Wszak zatem nazywa je swoimi przyjaciółkami, kochan-

[6] E. Borys, The Mechanics of Emotion, s. 4. Tekst powielony w posiadaniu autorki pracy (wydruk komputerowy).

[7] Ibidem, s. 4

[8] E. Borys, Melomania. Music in features, s. 1. Tekst powielony w posiadaniu autorki pracy (wydruk komputerowy). Poczynione przez praktyka reportażu, Borysa, spostrzeżenia, są niezwykle ważne i dla nas interesujące, podkreślić jednak należy, że podobne obserwacje dużo wcześniej stały się udziałem innych badaczy, związanych z odmiennymi dziedzinami kultury i sztuki. Zob. E. Sapir, *Mowa jako rys osobowości*, [w:] idem, *Kultura, język, osobowość*, Warszawa 1978.

[9] Szkoła Mistrzów – najbardziej prestiżowa szkoła reportażu radiowego, gdzie młodzi twórcy uczą się od najlepszych na świecie.

[10] M. Kaziów, *Artystyczny reportaż radiowy. Reporter: autor i reżyser*, „Kontrasty" 1976, nr 3, s. 38.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

kami, każdą więc docharekteryzowuje, dopełniając jej podstawową nazwę dookreślającym epitetem. Mamy więc *biel kadmową*, *żółć kadmową* i *czerń słoniową*.

Redukując efekty muzyczne, Piłatowska nie przysłoniła muzyczności głosu bohatera, wyzyskała go w myśl zasady, by ograniczyć triki artystyczne i „ubarwienia", które nie tylko nie wnoszą niczego istotnego, ale uniemożliwiają pełny odbiór przekazywanych treści[11]. Poprzez takie ułożenie proporcji reportażowego tworzywa, takie, a nie inne rozłożenie akcentów i sił, pozwoliła autorka, by to właśnie głos artysty namalował w wyobraźni słuchacza obrazy. Bo tylko głos ten potrafi uczynić to w sposób niezwykle sugestywny.

Bywają krótkie chwile, gdy głos bohatera milknie, kiedy następuje jego zawieszenie. Następuje cisza, znacząca i sugestywna, symbolizująca proces myślenia bohatera, refleksji, jego poszukiwania odpowiednich dla oddania myśli słów.

Brak materii akustycznej to niezwykle sugestywny sposób przekazywania sensów w reportażu dźwiękowym. Cisza nie jest paradoksem – pisze Mayen – *przecież i absolutny bezruch, mający wyraźną intencję psychiczną, jest objawem gestycznym, a pauza między dwoma tonami w utworze muzycznym* [także więc w tekście audialnym] *stanowi pełnowartościowy element rytmu i melodii*[12]. Wszak – jak zauważa Zofia Lissa – *zawieszenie słów i zdań nie jest zawieszeniem myślenia i działania wyobraźni*[13].

3. Kompozycja

W kompozycji, zorganizowaniu struktury dzieła, przejawia się to, co możemy nazwać literackością reportażu, to tu realizuje się jego artyzm, wszak jak zauważa Kąkolewski: *literackość reportażu to kształt, fabuła ujrzana przez reportera, wydobyta z faktów, z dramatyzmem ich narastania, wyodrębnionym z rzeczywistości, opowiadań i dokumentów*[14].

Komponowanie to ułożenie nagranych materiałów w ciągu logicznym ze szczególną dbałością o oddanie naturalnej dynamiki wydarzenia, procesu, jego „dziania się":

[11] E. Borys, Themes and Topics in Radio Documentaries. Tekst powielony w posiadaniu autorki pracy (wydruk komputerowy).

[12] Cyt. za. K. Laskowicz, *Fonosfera w sztuce radiowej*, „Przekazy i Opinie" 1977, nr 4, s. 10.

[13] Z. Lissa, *Estetyczne funkcje ciszy i pauzy w muzyce* [w:] J.M. Chomiński, Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 184.

[14] K. Kąkolewski, *Reportaż*, [w:] A. Brodzka, *Słownik literatury polskiej XX wieku,* Wrocław 1993, s. 930.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> Każdy prezentowany przez nas wycinek rzeczywistości ma swoją własną wewnętrzną dramaturgię – mówi Katarzyna Michalak[15] – i trzeba ją przełożyć na język naszego tworzywa, czyli radia. Dokument łączy w sobie dramaturgię rzeczywistości z dramaturgią fikcji literackiej […]. Tworząc reportaż, tworzymy nową jakość[16]. To nie jest wierne odwzorowanie rzeczywistości i nie jest to […] opowieść fikcyjna. Ale ma to w sobie coś z fikcji, poprzez naszą ingerencję, poprzez nasze bycie reżyserami.

Michalak przywołuje niezwykle trafną i pełną definicję „dramaturgii dzieła radiowego" francuskiego radiowca Charles'a Forda: *Jest to wydobywanie z autentycznego zdarzenia walorów dramaturgicznych i organizowanie ich w taki sposób, by słuchacz mógł pełniej to zjawisko zrozumieć, czyli poznać proces, uwierzyć w jego prawdziwość, przeżyć je emocjonalnie i estetycznie*.

Najważniejsze są pierwsze trzy minuty – zgodnie mówią reportażyści. To one mają być egzemplifikacją audycji, jej zapowiedzią, ale na tyle niepełną, a jednocześnie na tyle sugestywną, aby słuchacza zaciekawić, nie zmęczyć, zaprosić do wysłuchania, zadziwić i zachwycić[17]. Introdukcja ma być zarysowaniem konfliktu, którego istota dalej zostanie zgłębiona. To tu po raz pierwszy powinny zetrzeć się przeciwstawne siły, to tu winna zrodzić się opozycja myśli, kontrast uczuć czy zdarzeń.

Jak otwiera się reportaż Piłatowskiej? Introdukcja koresponduje z naturą tytułu – jest intrygująca, podane w niej informacje są na tyle niepełne, by rozbudzić pragnienie dowiedzenia się więcej. I tak oto po delikatnych pojedynczych – mieszających się ze sobą i rozpływających w przestrzeni – dźwiękach rozbrzmiewa wyznanie:

> Barwy: kochanki i przyjaciółki cierpienia. Ehhh. Było ich bardzo dużo. Tak jak życie ma swoje kartki, które zrywa się codziennie, tak samo kolory spadają, spadają… Kiedyś fascynowała mnie paleta dwudziestu czterech barw […] wyciskałem je wszystkie na paletę i byłem zachwycony, bo niejako widziałem gaj, począwszy od bieli cynkowej, poprzez tytanową, aż do czerni słoniowej i do sadzy. To wszystko jakby rosło na tej drewnianej palecie […]. Ale z czasem zacząłem dochodzić do wniosku, że nie sto pocałunków przynosi wyznanie miłości.

---

[15] Warsztat A. Sekudewicz i K. Michalak, *Dramaturgia w reportażu i dokumencie radiowym*, Kazimierz Dolny nad Wisłą, 28.10.2008 r. ,

[16] *Fact* plus *fiction* równa się *faction*.

[17] Warsztat A. Sekudewicz i K. Michalak, *Dramaturgia w reportażu i dokumencie radiowym*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

To swoiste wyznanie miłości do barw, szacunku dla nich, to wyraz potrzeby ich egzystencji w życiu bohatera, a jednocześnie dowód nieumiejętności percypowania świata, doświadczeń inaczej jak przez kolory właśnie. Dwie najważniejszy sfery życia bohatera – miłość i kolorystyka – współistnieją z sobą w narracji, tak jak nieodłączne są w codziennej egzystencji. Bohater nie rozdziela tych wartości. Barwa–kobieta–barwa – jak w kalejdoskopie tak w monologu bohatera zmieniają się desygnaty: *Jeśli ktoś zabiera się za malowanie obrazu i sięga po tego typu* ***kolory*** [ze sztucznych barwników]*, to dla mnie już z początku jest mordercą. Bo jak można mówić* ***kobiecie****, że chce się z nią być razem, kiedy się już w kieszeni ma bilet powrotny. Nie można tak. Trzeba być w miarę uczciwym. Potem to nie są ich* ***obrazy****, nie przyznają się do nich.* Oto ciąg skojarzeń odzwierciadlający sposób myślenia bohatera, ciągłe lawirowanie między miłością i światem barw.

W monologu bohatera kolory żyją, przekształcają się, łączą w pary, ścierają, walczą ze sobą, krzyczą. Dynamika opowieści odzwierciedla rytm egzystencji barw. Ekspresję tę wyraża też struktura zdań: niepełność, urywanie, nagromadzenie czasowników, ich kumulowanie we frazie, w końcu słów wyrazistych fonologicznie: *mordują, żyją, żyłki*. Kontrast nadający tempo jest cechą wypowiedzi bohatera. Malarz nieustannie zestawia ze sobą opozycyjne barwy, popada raz w egzaltację, innym razem ścisza głos. Antynomia jest właściwością, przez którą odbiera świat. Najwyraźniej ujawnia się, kiedy opowiada o miłości: *To jest tak, jakbym chodził po rozgrzanym gorącym piachu i chciał koniecznie zapomnieć, że jest taki* [piach]*, a więc wskakuję w basen i rozkoszuję się, pływam tam* […]. *Kiedy to się stanie to dziękuję tej wodzie, tej kobiecie, że przyjęła mnie do siebie w swój* ***błękit****. I znów jestem na piachu, gorącym,* ***purpurowym****.* Rozgrzanie i pragnienie chłodu, purpura i błękit – oto antynomie miłości.

Kolejne etapy życia koloru, jego rozwoju i wzrastania fascynacji nim, zdają się wyznaczać tok narracji opowieści. Pierwsze minuty reportażu przynoszą swoiste narodziny barw, ich odkrycie w palecie dwudziestu czterech. Dalej uczestniczymy w procesie wybierania, fascynacji i skupieniu się malarza na kolejnych kolorach, które z kolei stymulują go do rozważań o miłości. Na końcu usłyszymy o śmierci koloru, która może mieć dwojaką przyczynę:

1) śmierć zadana przez artystę – *Malarze mordują kolory w ten sposób, że używają farb z tworzyw sztucznych, które są przestępstwem. Te kolory* [z barwników sztucznych] *tracą na kolorystyce, tracą na swojej koncepcji istnienia w zestawie, w kolorowym obrazie. Płowieją, brązowieją, stają się po prostu brudne*;

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

2) śmierć naturalna, ze starości – […] *to śmierć wyciśniętej kiści koloru na palecie* […] *po prostu umarły, skamieniały.*

Tak jak introdukcja winna być częścią reportażu, a nie fragmentem zupełnie od niego oderwanym, tak koniec nie może oznaczać postawienia „kropki nad i". Reportaż musi mieć też pointę, zakończenie, ale podkreślę – w sensie formalnym, strukturalnym, nie zaś interpretacyjnym. Tekst audialny sam w sobie jest wszak bodźcem do dyskusji i refleksji nad danym problemem. Jest – cytując Umberta Eco – dziełem otwartym, zakładającym wielość odczytań, *oczekującym od odbiorcy bardzo swobodnych reakcji interpretacyjnych*[18]. Artysta z reportażu Piłatowskiej w ostatniej wypowiedzi podsumowuje swą relację z kolorami: związek mężczyzny z kochankami, porzucanie i powroty: *Ja nie zdradzam kolorów, nie nie nie nie nie…, po prostu udaję się na urlop, by przeżyć inną miłość, potem wracam, przepraszam…* A na wielość interpretacji otwiera zdaniem: *I znów jestem na piachu, gorącym, purpurowym i rozkoszuję się, pływam, mózg się kołysze z upału. Tam coś jest…* Ale co? Fascynacja? Namiętność? Miłość? Tę zagadkę musimy rozwikłać sami.

4. Wyrazisty szczegół dźwiękowy — obraz

Jak trafnie zauważa Hopfinger, przewartościowanie starych mediów doprowadziło do przeobrażeń w sferze komunikowania się, zmieniło funkcję słowa i obrazu, ale także wzajemną relację tych elementów komunikacji: *Kulturowa współegzystencja słowa i obrazu wzbogaciła się i zróżnicowała, opiera się bowiem na ich poszerzonych możliwościach, zarazem przedstawiających, jak i znaczeniowych*[19]. Przykładem owego zbliżenia, wyzyskania przedstawiających możliwości słowa, a znaczeniowych obrazu, jest – moim zdaniem – artystyczny radiowy reportaż, będący niczym innym jak rodzajem filmu dźwiękowego, sekwencją scen-obrazów zbudowanych za pomocą akustycznej materii, a więc także mówionego słowa. Potwierdzenia teorii reportażu jako filmu akustycznego nie trzeba długo szukać w wypowiedziach twórców gatunku, którzy uznają ją za oczywistość. I. Piłatowska stwierdza na przykład: *W reportażu artystycznym – featurze tworzy się obrazy akustyczne, gdzie słowo jest elementem, z którego buduje się ten obraz*. Anna Sekudewicz z kolei, mówiąc o swojej metodzie pracy, przywołuje zasadę: *to show not to tell – po-*

[18] U. Eco, *Problem dzieła otwartego*, [w:] idem, *Sztuka*, Kraków 2008, s. 168–169 lub U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008.

[19] M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 130.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

kazywać, nie mówić i dopowiada: *Ja jestem za tym, żeby pewne rzeczy pokazywać i przekazywać za pomocą scen* […], *z których wynika to, o co mi chodzi, a nie tylko za pomocą opowieści, w której ktoś* [coś] *deklaruje*[20]. Ponieważ to właśnie plastyka, sugestywność obrazów, jakie się rysują w umyśle słuchacza, przenosi go w miejsce akcji, a często czyni jej współbohaterem. To konkretne sceny ukazujące emocjonalne momenty zdarzeń, a nie opowiadanie o tych emocjach pozostają w odbiorcy najdłużej. To słowo, ale we współistnieniu z całą paletą akustycznych dźwięków, jest budulcem niosącego znaczenie obrazu audialnego.

Artysta maluje swoim słowem, niczym pędzlem, barwne obrazy w umyśle słuchacza. Wyzyskując wartość i magię koloru, skupia się na sugestywnych szczegółach i – jak sam mówi – komponuje: *Niech to będzie czarna haleczka, niech będą czarne lakierki, ale niech pończoszki będą beżowe. Jasne. Podkreślane tylko zmarszczką pod kolanem i szwem.*

Kiedy indziej, mówiąc o „miejscach", w których odnajduje metafizykę miłości, poprzez szczegóły oddaje delikatny obraz kobiety: *jej zasypiającej twarzy, jakiejś kropli na policzku, jakiegoś kosmyka włosków, który się tak, a nie inaczej ułożył, jakiegoś załamania się tkaniny* [jej ubrania].

5. Metafora*

Mając na uwadze podkreślany i oczywisty związek reportażu radiowego z literackim[21], nie sposób nie dostrzec wszelkich stylistycznych środków obecnych w tekście audialnym, na wielu jego płaszczyznach. Jeden z nich, co wskazują cytowane wypowiedzi I. Piłatowskiej, jest niejako z natury przynależny dokumentowi radiowemu. Mowa o metaforze, wskazującej na podwójne dno tekstu, na konieczność jego głębszej interpretacji, na przesłanie. Jak podkreśla Edwin Borys: metafory używa się najczęściej, kiedy autor chce opowiedzieć nam dwie różne historie, dobra metafora – pisze dalej dziennikarz – *contains*

* O metaforze zob. np. K. Stępnik, *Filozofia metafory*, Lublin 1988; T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984; A. Okopień-Sławińska, *Metafora bez granic*, „Teksty" 1980, nr 6.

[20] Prywatna rozmowa autorki z Anną Sekudewicz.

[21] Zob. np.: Niezwykle interesująco pisała o paralelicznej strukturze reportażu radiowego i noweli, uwzględniając elementy zawiązania, kulminacji i rozwiązania akcji E. Pleszkun-Olejniczkowa w tekście *Wstęp do morfologii gatunku. Reportaż radiowy jako przedmiot dotychczasowych i przyszłych badań naukowych*, [w:] *Seminarium Reportażu poświęcone prezentacji i dyskusji warsztatowej nad radiowym dokumentem artystycznym*, Kazimierz Dolny 2007, s. 93–109.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

elements which raise a story to the level of sumbolism, myth, politics, metaphysics, erotica, power, ethics[22].

Bohater reportażu Piłatowskiej nieustannie posługuje się metaforami, jego monolog to jedna wielka, nasycona kolorami, znaczeniami przenośnia. W wypowiedzi malarza tam, gdzie kończy się jeden trop stylistyczny, a zaczyna inny, a czasami nawet się multiplikują, potęgują. Wiele tu porównań: *Kobieta staje się duszkiem, delikatnym jak piórko białej gołębicy*, apostrof: *Uważaj, bo to jest boska łąka różowa, zgnieciesz ją,* ale przede wszystkich personifikacji – wszak jego przyjaciele i kochanki – kolory – czują i mają zdolność wybaczania.

Doświadczenia, stany emocjonalne związane z miłością objawiają się bohaterowi poprzez barwy. Dzięki nim także poznaje charakter kobiety – jeśli ubrana jest na czarno – ma odwagę i siłę, do tej kobiety można więc podejść *z całym swym jestestwem, z całą męskością*. A sama miłość realizuje się w kolorze różowym: *który jest zrobiony z czerwieni cynobrowej i z bieli tytanowej. Jest to biel, jakby leciusieńko polana różem, ale ten róż jest.* Dla bohatera reportażu świat jest kolorem i dlatego *chcemy dotykać siebie w odcieniach.*

[22] E. Borys, *Themes and Topics,* s. 5. *Dobra metafora mieści w sobie element, które podnoszą opowieść na płaszczyznę symbolizmu, mitu, polityki, metafizyki, erotyzmu, mocy, etyki.*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Joanna Bachura, Aleksandra Mucha

Wtórna wizualność sztuki radiowej

Na przykładzie wybranych słuchowisk dramatycznych

Pojedyncze jest również piękno barwy,
sprawione przez kształt
i ujarzmienie mroku w materii,
przez obecność niecielesnego światła,
które jest i wątkiem rozumnym i ideą
Plotyn

Istotę radia w ogóle, a sztuki radiowej – jako eksponującej funkcję estetyczną i artystyczną wartość przekazu audialnego – w szczególności, stanowi materia dźwiękowa. Wysoko uorganizowany foniczny system ekspresji jest systemem semiotycznym, w jego swoistej „gramatyce" można wyróżnić – analogicznie w stosunku do języka naturalnego – dwa poziomy: aspekt fonetyczny, obejmujący różnorodność form fonicznych oraz płaszczyznę semantyczną[1], wykazującą mnogość odcieni znaczeniowych, stanowiących co najmniej odzwierciedlenie możliwości kombinatorycznych warstwy fonicznej, a w rzeczywistości generujących nieskończone niemal możliwości. Radiowy system semiotyczny stwarza zatem szeroką gamę form ukształtowania płaszczyzny realizacyjnej słuchowiska, a ta – zgodnie z przeznacze-

[1] O aspekcie fonetycznym i semantycznym języka zob. J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 202.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

niem spektaklu radiowego – jest właściwą, docelową i projektowaną w dziele płaszczyzną jego uobecnienia. Warunkiem koniecznym procesu artystycznej komunikacji radiowej jest jednak skonstruowanie wypowiedzi wyłącznie w tworzywie fonicznym, z uwzględnieniem fonetyczno-semantycznych zasad jego organizacji. Tymczasem Józef Mayen, dokonując syntezy rozważań nad radiową sztuką słowa od początku jej istnienia do czasów sobie współczesnych, proponuje zmianę optyki postrzegania dzieła radiowego i formułuje zaskakujące stwierdzenie: *Wizualność teatru radiowego jest* […] *czynnikiem warunkującym całą specyfikę słuchowiska*[2]. Nie mniejsze zaskoczenie może wywołać śmielsze przytoczenie Richarda Imisona, zgodnie z którym radio, nie oddziałując na zmysł wzroku, jest *najbardziej wizualnym środkiem przekazu. To brzmi paradoksalnie* – dodaje Imison – *ale telewizja jest środkiem znacznie mniej niż radio wizualnym*[3]. Czym zatem jest owa audialna wizualność i w jakim sensie można mówić o swoistych „radiowych wrażeniach wzrokowych"? Jak wobec tego należałoby zdefiniować sposoby istnienia koloru[4] w słuchowisku?

Ukonstytuowany w materii dźwiękowej spektakl radiowy może sprawiać wrażenie zubożałego pod względem artystycznym ze względu na immanentną cechę awizualności, rozumianej jako ograniczenie środków oddziaływania artystycznego do jednej tylko, audialnej, płaszczyzny percepcji[5]. Przeświadczenie takie byłoby uzasadnione, gdyby wpisująca się komunikacyjnie wyłącznie w tworzywo dźwiękowe instancja nadawcza dzieła radiowego konstytuowała analogicznie jednostronną, czysto foniczną, funkcjonalną sytuację odbiorczą[6]. Oznaczałoby to, że aktywność słuchacza ogranicza

[2] J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 208

[3] R. Imison, *Trzy głosy o dramaturgii radiowej*, „Dialog" 1966, nr 2, s. 157.

[4] Pojęcie „kolor" przyjmujemy w podstawowym znaczeniu *odbieranej wzrokowo cechy jakiejś rzeczy, zależnej nie od jej kształtu, ale od tego, jak odbija ona światło*. Zob. *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. 1, Warszawa 2000, s. 645.

[5] Szerzej o awizualności teatru radiowego i jej skutkach zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 18–75. Siłę radiowego działania artystycznego osłabia przy tym fakt, że wrażeniom słuchowym – tradycyjnie uznawanym za podstawowe w radiowej sztuce słowa – przypada stosunkowo niewielki, zaledwie kilkuprocentowy, udział w ogólnym odbiorze rzeczywistości przez człowieka. Zob. *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Warszawa–Bielsko-Biała 2007, s. 302.

[6] Przynależność funkcjonalna instancji nadawczej i odbiorczej dzieła zdaje się wykraczać poza materię audialną – każde słuchowisko posiada bowiem pierwowzór lingwistyczny w postaci literackiego lub przynajmniej paraliterackiego scenariusza, natomiast odbiorca „wnosi" w akt komunikacji artystycznej nie tylko własną pespektywę działania wyobraźni, lecz także rozmaitych reakcji na komunikat artystyczny. Stąd uzasadnione wydaje się wprowadzenie rozróżnienia między funkcjonalnym a komunikacyjnym aspektem radiowego działania artystycznego.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

się wyłącznie do dekodowania znaczeń artystycznego przekazu radiowego. Jednakże celowość jednostronnego w zakresie komunikacyjnych czynności nadawczych radiowego działania artystycznego zakłada wyobrażeniową realizację odbiorczą znaczeń komunikatu: dzieło foniczne pobudza zatem nie tyle słuch, co wyobraźnię dźwiękową słuchacza, a dzięki słuchowym bodźcom zmysłowym dokonuje się imaginatywne ukonstytuowanie rzeczywistości przedstawionej. Paradoksalnie zatem sztuka radiowa implikuje szerokie możliwości ewokowania wrażeń o charakterze innym niż słuchowy jako efekt wtórnego działania odbiorczego.

Wtórna wizualność sztuki radiowej, zwana także „akuzją"[7], generuje znaczenia odmienne niż wyglądy projektowane optycznie i konstytuuje się w wyniku oddziaływania dzieła radiowego na „oko wewnętrzne" odbiorcy. Wszak właściwą „sceną" spektaklu radiowego nie jest – jak w teatrze scenicznym – pewien wydzielony fragment przestrzeni realnej, lecz wyłącznie wyobraźnia odbiorcy. Nie może tu być mowy o wizualności bezpośredniej, rozumianej jako percypowanie zjawisk optycznych, a jedynie o wtórnej wizualności, polegającej na dźwiękowym ewokowaniu skojarzeń wzrokowych. W tym sensie uprawomocnione są możliwości współwystępowania w wyobrażeniowej realizacji słuchowiska takich elementów niedźwiękowych, jak kształt, kolor czy ruch elementów świata przedstawionego. Warunkiem występowania wtórnej wizualności jest zatem zjawisko synestezji[8] – w sztuce radiowej elementy „pierwotnie wizualne" zmieniają bowiem semiotyczny sposób uobecnienia, by móc zaistnieć w audialnej materii słuchowiska, a następnie ponownie zyskują charakter przedstawieniowy, konstytuując się w wyobraźni słuchacza w formach o pierwotnych właściwościach, lecz wtórnej – innej już – aktualizacji. Owa skłonność do „wizualnej" aktualizacji znaczeń audialnych nie byłaby możliwa, gdyby wrażenia słuchowe nie ewokowały wzrokowych, a więc gdyby materia foniczna nie kierunkowała wyobraźni odbiorcy na próbę odtworzenia sfery wizualnej. Fenomen słuchowiska polega zatem na tym, że – by użyć określenia Sławy Bardijewskiej – dzieło audialne, *nie stając się sztuką przedstawieniową, wzbogaca słuchacza o specyficzne doznania przedstawie-*

[7] Akuzja – termin Leopolda Blausteina, oznaczający wewnętrzne przedstawienie wyglądów rzeczy dokonywane dzięki wzrokowo-słuchowemu typowi wyobraźni ludzkiej. Zob. L. Blaustein, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni"*, „Pion" 1936, nr 42, s. 5; idem, *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień*, Lwów 1931; idem, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938; idem, *Przedstawienia imaginatywne*, Przemyśl 1930, *Rola percepcji w doznaniu estetycznym*, Warszawa 1937.

[8] Synestezja to *subiektywne odczucie wrażenia pochodzącego od innego zmysłu niż ten, który otrzymał bodziec zewnętrzny* (*Inny słownik języka polskiego*, s. 317).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

niowo-wizualne[9], czyni wyobraźnię właściwą płaszczyzną realizacyjną spektaklu radiowego.

Mając dziś do czynienia w radiu z bodźcami działającymi na nasz wzrok (mimo wszystko!) i dźwiękowymi bodźcami pobudzającymi nasz słuch, powinniśmy pamiętać o literaturze, która pełni tu funkcję ogniwa pośredniego[10] – zauważa uznany reżyser radiowy i teatralny Wojciech Markiewicz. Konstatując ten fakt i zawężając pole obserwacji zjawisk wizualnych do obszaru występowania koloru, należy podkreślić, że oparte na pierwowzorze literackim słuchowiska adaptacyjne mogą prezentować inne niż założone w tekście pierwowzoru funkcje elementów wizualnych, rozszerzając horyzont interpretacyjny dzieła radiowego. Kolor w słuchowisku należy zatem rozpatrywać przynajmniej w dwóch aspektach: znaku fonicznego, którego element znaczący jest związany z określeniem barwy, a uzasadnionego semantycznie wyłącznie w obrębie dzieła audialnego oraz swoistego ekwiwalentu znaczeń podstawy literackiej, reprezentującego funkcje użycia koloru w pierwowzorze na gruncie radiowej sztuki słowa. Na rozróżnienie to należy nałożyć przynajmniej dwie podstawowe funkcje koloru w słuchowisku: kolor jako swoistą metaforę „niewyrażalnego" oraz jako dookreślenie warstwy wyglądów dzieła audialnego[11]. Mając w pamięci konstatację Mirosławy Rocheckiej, że barwy *przybierają często subtelnie zróżnicowane „odcienie" semantyczne i stopniują swoje „zabarwienia" emocjonalne*[12], należy podkreślić, że wykorzystanie koloru może wykazywać rozmaite konotacje emocjonalne oraz indywidualne zabarwienie semantyczne, co czyni powyższe ujęcie czysto modelowym.

Wyjaśnienia wymaga użycie koloru w pierwszej z wymienionych funkcji. Otóż, w słuchowisku rządzącym się zasadami ekonomii czasu i intensywności ekspresji, świat przedstawiony zostaje szybko zarysowany i niezwykle wyraziście. Wynikająca ze specyfiki radiowej sztuki słowa szkicowość składników kreowanego świata wymaga zatem stosowania skrótów myślowych, które – aby mogły być zrozumiałe dla odbiorcy – niejednokrotnie odwołują się do pojęć symbolicznych. Zasadność użycia barw w słuchowisku nie-

[9] S. Bardijewska, op.cit., s. 38.

[10] W. Markiewicz, *Radio – „świat z dźwięków"*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2008, s. 317.

[11] Przez „warstwę wyglądów" rozumiemy za Romanem Ingardenem nie tylko „wyglądy" wzrokowe, lecz i słuchowe, dotykowe: *Prócz wyglądów spostrzeżeniowych należy uwzględnić* […] *także wyglądy wyobrażeniowe, których doznajemy, gdy sobie wyobrażamy pewne przedmioty*. (R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 56).

[12] M. Rochecka, *Tajemnice światła i koloru. Abstrakcja i sacrum*, Toruń 2007, s. 61.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jednokrotnie zatem podyktowana jest nie tylko chęcią nadania plastyczności światu przedstawionemu czy dookreślenia swoistej scenografii spektaklu – jak zakładałoby to użycie koloru w drugiej z przytoczonych funkcji – lecz także, a może przede wszystkim, koniecznością sformułowania pojemnej semantycznie i zarazem czytelnej metafory. W takim kontekście przyjrzymy się dwóm słuchowiskom adaptacyjnym: *Dziewięć lat* Jerzego Szaniawskiego w reżyserii Andrzeja Jarskiego i *Starość jest piękna* w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza – na podstawie manifestu Esther Vilar. Należy przy tym zaznaczyć, że niniejsza eksplikacja stanowi subiektywną próbę sformułowania zakresu znaczeń symbolicznego i metaforycznego języka koloru w radiowej sztuce słowa oraz określenia możliwych treści nadanych mu przez kontekst werbalno-akustyczny. Za inspirację posłuży nam audialny i literacki kontekst użycia koloru oraz kod symboliczny wywiedziony z tradycji sztuki europejskiej i tradycji chrześcijańskiej.

Barwy minionego świata

Adaptacja słuchowiskowa utworu Jerzego Szaniawskiego *Dziewięć lat*[13] to zapomniana, pełna dramatyzmu opowieść o dwojgu zakochanych, których uczucie przetrwało długą rozłąkę, natomiast nie wytrzymało próby wytęsknionego spotkania. On zostaje zwolniony z więzienia po dziewięciu latach odbywania niezasłużonej kary, ona – niegdyś uboga dziewczyna, Anna Szczudłowska, dziś znana śpiewaczka i aktorka filmowa, Anna Mey – dotrzymuje obietnicy i czeka na jego powrót. Wyczekiwane spotkanie po latach przeradza się w przynoszącą rozczarowanie konfrontację oczekiwań, wartości i planów dwojga ludzi, których niegdyś łączyła miłość.

Po krótkiej rozmowie Anna przedstawia Mężczyźnie pomysł na jego życie po wyjściu z więzienia: proponuje kilkumiesięczny pobyt w ośrodku półsanatoryjnym przeznaczonym dla rekonwalescentów, odpoczywających po trudnych przeżyciach. Kobieta kreśli wizję malowniczo położonego domu wypoczynkowego, którego właścicielem jest, jak twierdzi, *pewien lekarz, starszy, siwy pan, wiesz, w takich… takich okularach w złotej oprawie… Nikt już dzisiaj takich nie nosi… Przemiły człowiek. I wprost ewangelicznej jakiejś do-*

[13] Jerzy Szaniawski *Dziewięć lat*, reżyseria – Andrzej Jarski, realizacja akustyczna – Maria Olszewska, opracowanie muzyczne – Małgorzata Małaszko, obsada: Danuta Stenka (Anna Mey), Wojciech Malajkat (Mężczyzna), Irena Jun (Gospodyni). Słuchowisku przyznano wyróżnienie honorowe na festiwalu „Dwa Teatry" Sopot 2005. Data premiery antenowej: 3 marca 2004 r.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

broci[14]. W takim kontekście pojawia się pierwszy kolor – złoty i towarzysząca mu odmiana szarości – barwa siwa[15]. Użycie obu barw nie ma w tym kontekście na celu dookreślenia wyglądu lekarza, lecz zyskuje znaczenie przenośne – staje się metaforą człowieka wzbudzającego szacunek i sympatię, opartą na wykorzystaniu konotacji symbolicznych. Siwe włosy lekarza współtworzą sylwetkę człowieka poczciwego, dobrodusznego, wzbudzającego niezwykłą sympatię i zaufanie, swoistego reliktu dawnej epoki, wyizolowanej od zgiełku świata i codziennego pędu życia. Przywołanie siwizny jako specyficznego określenia szarości włosów starzejącego się człowieka, wskazuje także na mądrość, autorytet i roztropność lekarza[16]. Celem takiego zabiegu jest złagodzenie nieprzyjemnego wydźwięku pobytu w ośrodku zdrowia psychicznego i wywołanie przychylności Mężczyzny wobec doktora oraz związanych z nim planów. Taka eksplikacja zachowuje charakter ekwiwalentny wobec znaczeń pierwowzoru, choć w realizacji audialnej jest bardziej czytelna, uwydatniona przekonującą interpretacją głosową.

Mądrość została podkreślona także przez przypisanie lekarzowi charakterystycznego atrybutu – złotych okularów. Złoto, zgodnie z symboliką, jaką posiada w sztuce europejskiej, może oznaczać nie tylko mądrość rozumianą jako wiedza, lecz także świętość, a więc mądrość bliską boskiej[17]. Taka interpretacja znajduje w słuchowisku wyraziste uzasadnienie: sanatorium, zgodnie z projektem Anny, to miejsce, w którym ma się dokonać ponowne zbliżenie dawnych kochanków, pokonanie przepaści narosłych przez lata różnic emocjonalnych i charakterologicznych, odnalezienie siebie na nowo w duchu dawnej miłości. Ten siwy człowiek w złotych okularach miał być zatem nie tylko lekarzem ciała, ale również duszy – musiał posiadać iście boską zdolność dokonywania przeobrażania wewnętrznego, eliminowania głęboko zakorzenionych w psychice efektów doświadczenia życiowego obojga kochanków[18]. Ostatecznie jednak eufemistyczne ujęcie przykrego wydźwięku pobytu w ośrodku zdrowia psychicznego nieznacznie tylko łagodzi skojarzenie Mężczyzny z wizerunkiem XIX-wiecznego, zimnego, zdystansowanego, niekiedy

[14] Cytowane fragmenty pochodzą z odsłuchanych nagrań. Tekst dramatu opublikowany został w „Dialogu" 1960, nr 6, s. 5–9.

[15] O nazwach odcieni barwy szarej zob. I. Bjelajeva, *Niepodstawowe nazwy barw w języku polskim, czeskim, rosyjskim i ukraińskim*, Warszawa 2005, s. 134–135 i 221–222.

[16] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 502.

[17] Ibidem, s. 10.

[18] Z taką interpretacją koresponduje ujęcie chrześcijańskie, zgodnie z którym złoto symbolizuje nie tylko ducha Bożego, lecz także miłość. Ibidem, s. 502.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wręcz bezdusznego lekarza – były więzień pyta wprost: *A ten doktor, w tych złotych okularach, to taki od wariatów?*

Anna wydaje się traktować Mężczyznę jak chorego, uznając pobyt w więzieniu za przykre, lecz minione doświadczenie, z którego skutków trzeba się wyleczyć. Tymczasem dla Mężczyzny wizja więzienia ciąży nad teraźniejszością – stanowi ważny składnik równoległego, a nie podrzędnego w stosunku do współczesności, świata Mężczyzny, determinując jego charakter i zachowanie. Były więzień ma bowiem problemy z wypowiadaniem się, niejednokrotnie powtarza fragment zadawanego mu pytania, by po krótkiej pauzie podjąć próbę odpowiedzi. Powoli analizuje rzeczywistość, konfrontując współczesność z zachowanym w pamięci obrazem minionego świata. W kontekście takiego odtwarzania rzeczywistości oraz coraz silniej ujawniającego się dysonansu między oczekiwaniami Anny i Mężczyzny, pojawia się inny, znaczący kolor – srebrny. Obok funkcji metaforycznej w kreacji znaczeń w słuchowisku spełnia on także rolę swoistej „przenośni" językowej, podyktowanej względami frazeologicznymi[19]. Oto Mężczyzna podkreśla, że ani śpiew, ani film, składające się na świat Anny, nigdy go za bardzo nie interesowały i pyta kobietę, czy ten kinowy ekran jest rzeczywiście srebrnym ekranem, bo *w gazetach pisali zawsze „na srebrnym ekranie*". Barwa srebrna stanowi w tym kontekście nawiązanie do czegoś znajomego i zarazem odległego, stanowi reminiscencję z przeszłości, próbę odtworzenia świata sprzed pobytu w więzieniu, zyskuje charakter wspomnieniowy. Równocześnie srebrny ekran zaczyna symbolizować przepaść, jaka utworzyła się między dawnymi kochankami, obrazuje różnice zainteresowań, planów, marzeń i standardu życia, a w konsekwencji brak wzajemnego zrozumienia.

Charakteru symbolicznego nabiera także pożegnanie dwojga bohaterów, w którym *expressis verbis* występuje tylko jeden kolor – złoty, natomiast pojawiają się także kolory „niewypowiedziane": zaistniałe werbalnie pojęcia kojarzone z barwami, lecz nie zawierające ich w samej nazwie. Barwa stanowi tu jedynie atrybut desygnatu innego pojęcia, więc pojawia się w słuchowisku wtórnie. Oto Mężczyzna odchodząc, każe przekazać pozdrowienia „panu w złotych okularach" – w ten sposób zdaje się żegnać ze światem Anny, w którym nie znalazł niczego sobie bliskiego. Złoto pojawia się tu w kontekście rozliczenia z przeszłością, rozstania z dawną miłością. Przygnębiający wydźwięk takiego zakończenia pogłębia fakt, że wychodząc, Mężczyzna zrywa

[19] Małym, szklanym lub srebrnym ekranem nazywa się telewizję; dużym ekranem – kino. Zob. *Inny słownik języka polskiego*, t. 1, s. 370.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jeden z goździków stojących w wazonie w pokoju Anny. Gest zerwania kwiatu, którego barwa nie jest wyrażona *explicite* ani w tekście utworu dramatycznego, ani w słuchowisku, a jedynie domniemana, może symbolizować metaforyczne nadanie życiu barw. Mężczyzna czyni to w momencie, gdy wybiera własną, nie narzuconą mu przez nikogo drogę. W takim kontekście intensywny – w domyśle – kolor goździków jest w pewnym sensie wyrazem radości z podjętej decyzji i szansy na realizację marzeń[20].

Bunt starości*

W słuchowisku *Starość jest piękna*[21], według tekstu Esther Vilar, w adaptacji i reżyserii Waldemara Modestowicza, tworzywem najważniejszym, słuchowiskową dominantą jest warstwa językowa, natomiast wszelkiego rodzaju dźwięki – począwszy od płaczu małego dziecka, przechodzącego stopniowo w płacz Starej Kobiety, rozpoczynających sztukę – są pewnego rodzaju scenerią, dźwiękowym refleksem, wszak dopełniającym semantyczności tekstu. Słuchowisko wymaga od samotnego słuchacza wewnętrznej, intelektualnej aktywności. To dzieło otwarte[22], które istnieje tylko wtedy, gdy słuchacz bierze czynny udział w „dopowiadaniu", dookreślaniu fabuły i świata przedstawionego. Owa wyimaginowana „prawda" staje się po części jego własną prawdą… Słuchowisko przemienia słuchacza w odbiorcę widzącego, widzenie umożliwiają mu słowa, w których obecny jest liryzm, marzenie, głębia, głos starszych ludzi przemawiających w słusznej sprawie, broniących praw do godnej „jesieni życia". Możemy zaryzykować twierdzenie, że *Starość jest piękna* jest obrazem przeżyć naszej podświadomości. O starości niewiele myślimy, raczej odsuwamy ją od siebie, zresztą, nie potrafimy nawet odpowiedzieć na pytanie, kiedy starość się zaczyna, czy wtedy, gdy człowiek ma 40,

* S. Bednarek, *Bunt starości*, [w:] E. Vilar, *Starość jest piękna*, Warszawa 2008, s. 84–89.

[20] Takich kolorów „niewypowiedzianych" można w słuchowisku odnaleźć więcej, jednak z uwagi na ograniczone ramy artykułu, omawiamy tylko najważniejsze. Cennym uzupełnieniem są znaczenia ewokowane przez krajobrazy, które przemykały przed oczyma Mężczyzny podczas podróży do willi Anny. Zostają one zapośredniczone w dialogu i pozbawione opisu – znaczenie ich różnokolorowości można określić słowami Anny „inny jakiś świat" i odnieść do malowniczości świata poza murami więziennymi.

[21] *Starość jest piękna*, reżyseria – Waldemar Modestowicz, realizacja – Tomasz Perkowski, opracowanie muzyczne – Małgorzata Małaszko, obsada: Grażyna Barszczewska, Zofia Saretok, Anna Milewska, Arkadiusz Bazak. Data premiery antenowej: 22 marca 2007 r.

[22] Zob. U. Eco, *Sztuka*, Kraków 2008, s. 167–174 (*Problem dzieła otwartego*) oraz U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych,* Warszawa 2008.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

50, a może 60 lat? W tekście Vilar granicą starości jest przejście na emeryturę. Ale ludzie chcą być jeszcze wtedy aktywni…

Sztuka Vilar nie opowiada historii o linearnym ciągu, jak sugeruje podtytuł – jest to manifest przeciwko kultowi młodości. Manifest, który jednak nosi w sobie cechy utworu dramatycznego i wyjątkowo odpowiada estetyce sztuki radiowej, ponieważ ta nie zna ograniczeń, a jej specyfikę wyznacza mikrofon. Modestowicz zaadaptował tekst i rozpisał go na czwórkę aktorów (trzy kobiety i jeden mężczyzna). *Starość jest piękna* to krzyk zbiorowości, starszych ludzi, którzy mówią o sobie „my" i swój świat, swoje wartości przeciwstawiają młodym. Starsi ludzie w słuchowisku nie są niewidzialnymi postaciami, lecz głosami, które stały się samodzielne i jako te wyraziste, mocne głosy walczą z wszechobecnym dzisiaj kultem młodości:

> **Kobieta pierwsza:** Mamy dość odmładzania! Tych wszystkich kremów, balsamów odmładzających, różu, odżywek, farb do włosów, peruk, przyrządów do usuwania brzuchów, silikonów do pośladków, piersi i do wydłużania penisów, soli kąpielowych, kąpieli błotnych, tabletek odmładzających, czopków odmładzających, botoksu, waszej diabelskiej chirurgii odmładzającej z całym arsenałem narzędzi tortur, zastrzyków dożylnych, podskórnych, domięśniowych, hormonalnych. Nie będziemy tego robić! Od zaraz! Ponieważ jesteśmy starzy. A stary znaczy piękny![23]

Barwy należą do wyjątkowych środków ekspresji. *I jak samo światło jest obrazem czystego, żywego ducha przewyższającego materię, tak poszczególne barwy są analogiami albo symbolami określonych przedmiotów czy, tak jak w dziedzinie etycznej, pewnych cnót i odpowiadających im postaw*[24]. W słuchowisku *Starość jest piękna* pojawiają się trzy – jakże wymowne dla semantyczności sztuki – kolory: srebrny, srebrno-szary i siwy. Konotacje epitetów: *srebrne włosy, siwe włosy, srebrno-szare niebo* (*morze, kamienie, skały, góry*) korespondują z tematem i problematyką słuchowiska. Epitety te można traktować jako takie miejsca w tekście, w których z poziomu szerokiej metafory, symbolicznego znaczenia – w tym wypadku znaczenia koloru – można zejść do konkretnych emocji czy lęku. Srebrny już w starożytnej Babilonii stał się emblematem księżyca[25]. Księżyc – ciało niebieskie i związana z nim symbolika nie jest istotny dla interpretacji słuchowiska Modestowicza. W każdym ra-

[23] Cytaty pochodzą ze scenariusza słuchowiska.

[24] D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 113.

[25] Zob. więcej: D. Forstner OSB, op.cit., Warszawa 1990, s. 113 oraz W. Kopaliński, op.cit., s. 9.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

zie warto zaznaczyć, że księżyc, zarówno w astronomii starożytnego Wschodu, jak i w ludowym odczuciu religijnym, ma większe znaczenie niż słońce[26]. Jego fazy są miarą czasu. *Księżyc rządzi wszystkim, co w kosmosie jest poddane prawu cyklicznej zmiany*[27]. Przechodzenie z jednego etapu na drugi, permanentne „dzianie się" jest wpisane w życie człowieka, stąd ludzie starsi, bardziej doświadczeni, którzy przeżyli więcej, zdają się wiedzieć, o czym mówią, ich głos jest głosem rozsądku. Konstrukcja słuchowiska stanowi dodatkowe – formalne – potwierdzenie owej cykliczności. Mowa o jego (tj. słuchowiska) początku, ale też swoistej dramaturgii radiowego teatru – najpierw etap głośnego buntu, „wykrzyczenia", niezgody na zastany porządek po to, by w końcowej fazie sztuki można było – spokojnym już tonem – mówić o pojednaniu i zaufaniu.

Scenariusz słuchowiska zawiera specyficzne, wymowne fragmenty manifestu, nie dające się traktować tylko jako protest ze strony starych, ale – co wydaje mi się ważniejsze – fragmenty, mówiące o lękach ludzi młodych, zastanawiających się nad swoją przyszłością, czyli o nieporadności, okaleczeniu fizycznym, braku energii, utraty marzeń, samotności:

> **Kobieta trzecia:** Wystraszyliście się, bo pomyśleliście o waszej przyszłości? O tym, jacy będziecie, jeśli dożyjecie naszego wieku? Naprawdę jesteśmy takie brzydkie i godne współczucia?
> **Kobieta druga:** I każdego dnia coraz bardziej boicie się tego, co ma nadejść.
> **Mężczyzna:** Samotności. Chorób.
> **Kobieta pierwsza:** Bezsilności. Starzenia się.
> **Kobieta druga:** Odsunięcia.
> **Kobieta trzecia:** Zapomnienia.
> **Kobieta pierwsza:** No i w końcu boicie się śmierci […].

Ten prowokujący tekst zdaje się momentami wołać: dlaczego traktujecie nas, starszych ludzi, jakbyśmy byli inni niż wy?! Nie chcemy specjalnego traktowania, nie chcemy podchodzenia do nas w „białych rękawiczkach", nie chcemy być zmieniani na siłę! Starsi ludzie poruszają w słuchowisku wiele ważnych problemów: kwestię odchodzenia na emeryturę – synonim wykluczenia z czynnego życia społecznego (**Mężczyzna:** *Moim życiem była praca* […]), próby zatrzymania młodości na siłę, za wszelką cenę – co w oczach starych jest zupełnym brakiem sensu, czy też pozbywanie się starszych poprzez

[26] Zob. więcej: D. Forstner OSB, op.cit., Warszawa 1990, s. 97 oraz W. Kopaliński, op.cit., Warszawa 2006, s. 176.

[27] D. Forstner OSB, op.cit., Warszawa 1990, s. 97.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

umieszczenie ich w tzw. domach seniora: **Kobieta druga:** *Mamy dość gett, które nazywacie domami seniorów, klubami seniorów. Możecie sami w nich zamieszkać, sami się tam spotykać!* […].

Uzasadnione zdają się eksklamacje oskarżające młodych:

Kobieta trzecia: Okradliście nas!
Kobieta druga: Oszukaliście nas!
Mężczyzna: Obrabowaliście nas!
Kobieta pierwsza: Zdradziliście!
Kobieta trzecia: Sprzedaliście!
Kobieta druga: Pozbawiliście godności!
Wszyscy (szepczą razem): U-krad-liś-cie nam ży-cie.

Słuchowisko w reżyserii Modestowicza powinniśmy potraktować jako manifest wartości i jednocześnie apel o pełną akceptację naturalnych kolei życia:

Kobieta trzecia: Nie jesteśmy chorymi umysłowo eksponatami, które należy zamykać. Nie musicie nas obejmować kwarantanną – nie zarażamy! Nie jesteśmy odpadem, który można wyrzucić na śmietnik. Jesteśmy ludźmi! Tak samo jak wy. I częścią społeczeństwa. Ponieważ jesteśmy starzy!

Nie jest to bunt, będący rezultatem konfliktu pokoleń, bo po przeciwnej stronie nie stoją skonfliktowane generacje, lecz pozostające w sprzeczności hierarchie aksjologiczne. To raczej bunt – jak słusznie zauważa Bednarek – przeciwko totalnemu relatywizmowi i próbom zamiany wartości autentycznych na pozorne. Zwłaszcza zaś przeciwko nazywaniu wartościami różnorakich imitacji, których pełna jest współczesna rzeczywistość społeczna i kulturalna. To także bunt przeciwko osobom, czyniącym ze swojego młodego wieku najważniejszy, a czasem jedyny argument w sporach o wybór przyszłej drogi swojej i swoich dzieci[28]. Wreszcie jest to istotny głos przeciwko kolorowemu blichtrowi świata i nieuzasadnionej niezgody na „szarą" codzienność. Starzy udowadniają, że właśnie w owej codzienności, niekiedy pozbawionej kolorów, bezbarwnej, tkwi sens i istota naszego życia. Zaakceptowanie przemijalności, kolejno następujących po sobie etapów życia – wraz z tym ostatecznym, ale wcale nie tragicznym końcem życia tu, na ziemi – śmiercią, jest pośrednią gwarancją doświadczania magii i kolorów życia.

[28] Zob. S. Bednarek, op.cit., s. 88.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Podsumowując, należy stwierdzić, że kolor występuje w badanych słuchowiskach przeważnie w funkcji metafory, rzadziej natomiast wyłącznie w charakterze dookreślenia warstwy wyglądów w słuchowisku. Nawet jeśli barwa nie wyraża się *explicite* w warstwie werbalnej słuchowiska, może pośrednio uobecniać się w dziele jako atrybut prezentowanego elementu świata przedstawionego; może także nadawać określone odcienie semantyczne większym jednostkom znaczeniowym. W takim ujęciu kolor, stanowiąc niejednokrotnie element drugoplanowy, czy wręcz epizodyczny, pozostaje istotny dla kreacji znaczeń w słuchowisku, wskazuje ważne w analizie spektaklu rozłożenie akcentów znaczeniowych i pewne możliwości interpretacyjne słuchowiska.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Alina Mróz

Kolory krawatów jako elementy scenografii studia telewizyjnego
O debatach przed wyborami w 2007 r.

Tematem niniejszego artykułu będą różne odczytania koloru w trzech telewizyjnych debatach politycznych, które odbyły się w czasie kampanii wyborczej do parlamentu w 2007 roku – a dokładniej 1, 12 oraz 15 października – i były transmitowane przez TVP 2, TVP Info, TVN 24, TV Biznes, TV Polonia i PR 1. Rozmawiali wtedy ze sobą: Aleksander Kwaśniewski z Lewicy i Demokratów, Jarosław Kaczyński z Prawa i Sprawiedliwości oraz Donald Tusk z Platformy Obywatelskiej, czyli najsilniejsi przedstawiciele swoich partii, którzy mieli w perspektywie tworzyć w Polsce po wyborach nowy rząd. Skupię się na dwóch głównych płaszczyznach moich rozważań o kolorze w tych debatach: od najtrudniejszego interpretacyjnie problemu symboliki kolorów ubrań (a zwłaszcza krawatów) polityków przejdę do omówienia kolorów wykorzystanych przy aranżacji studia telewizyjnego, w którym debaty się odbywały.

Analizując rolę koloru w kulturze zachodniej, historyk sztuki John Gage przypomina o jego symbolicznej proweniencji, bo już *Według szkoły medycznej Hipokratesa* […] *człowiek składa się z czterech „humorów": krwi (czerwień), flegmy (biel) oraz żółtej i czarnej żółci, których idealnie zrównoważona mieszanina* […] *daje idealnie zrównoważony organizm*[1]. Natomiast dopełnieniem barw każdego organizmu jest ubranie, które również przez swoją symbolikę kolorystyczną oddaje charakter i sposób bycia człowieka. Ważne przy

[1] Cyt. za: J. Gage, *Kolor i kultura*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008, s. 29.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

tym, że człowiek i strój jednocześnie wpływają na siebie, ponieważ przyjmuje się, że strojem człowiek wyraża siebie, a zakładając kostium, jest zmuszony odgrywać wyznaczaną przez niego rolę.

Analizujący psychologiczne uwarunkowania doboru stroju, Dariusz Tarczyński, zalicza garnitur, czyli podstawowy element wizerunku polityka, do „ubioru mundurowego", który jest symbolem *obowiązku, konsekwencji, rygoru i dyscypliny,* […] *jest czymś w rodzaju pancerza, który usztywnia, ale też i broni przed atakiem innych*[2]. Garnitury w polityce najczęściej mają, uznawany za neutralny (podkreślający inne kolory i kojarzący się z elegancją i szlachetnością), kolor czarny, a ich dopełnienie stanowią koszule w korze białym. Biały jest bowiem również barwą neutralną i delikatną, działa uspokajająco, jest jednak jednocześnie kolorem „bezosobowym", dlatego znakomicie podkreśla inne kolory, które na białym tle wydają się mocniejsze i ciemniejsze. […] Generalnie wywołuje pozytywne skojarzenia z czystością, świeżością, perfekcją i prawdą[3]. Czarny i biały, zwłaszcza gdy występują razem, tworząc antonimię, są barwami wyjątkowymi – jako jedyne z całej palety – narzucają pewien schemat wartościowania, dzielący świat na to, co dobre, i na to, co złe. Ten czarno-biały schemat jest przeciwstawny wszystkiemu, co kolorowe – aksjologicznie niejednoznaczne, zależne od podmiotu i sposobu interpretacji. Garnitury jako uniformy sygnalizują przynależność do określonych, zazwyczaj konkretnych grup społecznych, wprowadzają jednak pewien chaos interpretacyjny, ponieważ stosują go jednocześnie przedstawiciele biznesu, a nawet sportu (trenerzy na meczach). Podczas analizy symboliki barw garniturów niemożliwe jest pominięcie jego nieodłącznego elementu – krawata, który jest

> typowym elementem fallicznym, informującym o tym, za jakiego chciałby uchodzić mężczyzna noszący taką ozdobę. Męski krawat swoim wzorem i kolorem doskonale informuje o wielu cechach charakteru właściciela. Kiedy mamy do czynienia z osobami ubierającymi się w garnitury, głównie krawat jest charakterystycznym wyróżnikiem[4].

Jak wynika z doniesień prasowych, od początku kampanii w 2007 r. wiadomo było, że Jarosław Kaczyński będzie dążył podczas debat do *przedstawie-*

[2] D. Tarczyński, *Zrozumieć człowieka z wyglądu*, Białystok 2006, s. 73.

[3] W.K. Szalkiewicz, *Kolor polityki*, [w:] *Marketing w polityce, czyli jak wygrać wybory* z: http://www.marketingw polityce.zgora.pl/artykuly szalkiewicz7.html (10.02.2009).

[4] D. Tarczyński, op.cit., s. 102.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nia siebie jako twardego premiera, który zwalcza patologie III Rzeczypospolitej, przywrócił Polakom godność i odwołuje się do tradycji patriotycznej[5]. Dlatego też założył czerwony błyszczący krawat do śnieżnobiałej koszuli i czarnego garnituru tak na spotkanie z Kwaśniewskim, jak i z Tuskiem. Psychologowie dowodzą, że czerwony kolor sprawia, że szybciej migają nam powieki, szybciej również pracuje prawa półkula mózgu. Kobieta w czerwieni zmusi mężczyznę do wszystkiego. Mężczyzna w czerwieni lub choćby z czerwonym elementem w swoim stroju nastawia rozmówcę tej samej płci do walki, która może wyrażać się w *potrzebie aktywności emocjonalnej i fizycznej*[6]. Specjalista od marketingu politycznego Wojciech K. Szalkiewicz przypomina, że

> Czerwień stała się kolorem współczesnej lewicy pod koniec XIX w. Ma bowiem symbolizować krew przelaną przez działaczy ruchów robotniczych w walce o równość i sprawiedliwość społeczną w systemie kapitalistycznym[7].

Poza tym czerwony to wiadomo: *komuch, postkomuch, członek układu, bolszewik, lewy biznesmen, nie-Polak. Czerwony jest potrzebny jako punkt odniesienia, ale nie jest największym wrogiem*[8]. Czerwień posiada zatem pewne cechy magiczne: w przeszłości czerwone dodatki miały chronić Słowian od uroków, obecnie czerwone elementy ubrania są wykorzystywane do marketingowych potyczek. Nie jest zatem możliwe ostateczne rozwikłanie symboliki tego koloru, który dzieli całe nasze społeczeństwo na tych, którym ewidentnie kojarzy się z czasami PRL-u, i na tych, dla których symbolizuje nowoczesne, socjaldemokratyczne ideały. Zatem czerwień jako barwa *oficjalnych emblematów państwowych czy politycznych pozostaje w oczywistym związku z heraldyczną hierarchią barw,* […] *kiedyś symbolizowała ogień, z cnót zaś – odwagę i waleczność*[9]. Jest ona również składnikiem biało-czerwonej kombinacji kolorystycznej, przez jednych łączonej z wartościami narodowymi, przez innych – z populistyczną walką o głosy. O dziwo, zdaniem redaktorki (specjalistki do spraw mody) Joanny Bajończyk, sam Jarosław Kaczyński:

---

[5] P. Wroński, *Czwarta kontra trzecia*, „Gazeta Wyborcza" z 1.10.2007.
[6] D. Tarczyński, op.cit., s. 31.
[7] W. K. Szalkiewicz, op.cit.
[8] T. Lis, *Polska, głupcze!*, Warszawa 2006, s. 184.
[9] Cyt. za: R. Tokarski, *Symbolika barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 105.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> to człowiek nieprzeciętnej inteligencji. Ale widać, że jeśli chodzi o ubranie, to abnegat. Zresztą nieraz mówił, że wkłada to, co akurat wisi na krześle. Nawet ma to swój wdzięk, bo jak wiadomo abnegatami bywają geniusze. Ale dzisiaj nie żyjemy w epoce geniuszy, tylko marketingu politycznego[10].

Nie wiadomo zatem, jaki wpływ na dobór koloru krawata przez Kaczyńskiego miały zasady wizerunku politycznego, a jakie jego osobiste preferencje.

Ubiór innego polityka biorącego udział w debatach – Aleksandra Kwaśniewskiego – był zdecydowanie różny w obu wystąpieniach: w rozmowie z Jarosławem Kaczyńskim miał on na sobie czarny garnitur, białą koszulę i również biały, ale z różowawym połyskiem i czerwonymi prawoskośnymi do dołu paskami krawat, a dodatkowo wpięty w lewą klapę znaczek partyjny LiD. Kolor krawata miał być zapewne nawiązaniem do logo SLD i polskich barw narodowych. Zdaniem psychologa Dariusza Tarczyńskiego jeżeli (jak w tym przypadku) w czerwono-białym zestawieniu dominuje kolor biały, to *możemy podejrzewać niedosyt w realizacji swoich ambicji*[11]. Na spotkanie z Tuskiem Kwaśniewski założył zaś niebieskawą koszulę z granatowym krawatem w jasny wzorek do czarnego garnituru. Granatowo-czarna (a właściwie niebiesko-granatowo-czarna) kolorystyka jego ubrania przypomina, o dziwo, logo Unii Polityki Realnej, które miało oddać jej liberalno-konserwatywny charakter. Zdaniem wspominanego Wojciecha Szalkiewicza niebieskie koszule mają dwa zasadnicze walory. *Po pierwsze, podkreślają błękit oczu* […]. *Po drugie, niebieski jest kolorem telewizyjnym i doskonale prezentuje się w kamerze*[12]. Niebieski kolor koszuli A. Kwaśniewskiego miał również oddawać rozsądek i rozwagę całej lewicy i jej przedstawiciela. Ponadto niebieski wzorek krawata mógł symbolizować *potrzebę dokonań, tworzenia czegoś oryginalnego i docenianego społecznie, pragnienie mądrości*[13]. Jego granatowy kolor miał zaś podkreślać *odpowiedzialność i chęć kontroli świata zewnętrznego*[14] przez tego polityka.

Donald Tusk w rozmowie z Jarosławem Kaczyńskim miał na czerwonym krawacie kojarzący się z plastrem miodu wzorek, a z Aleksandrem Kwaśniewskim jednolity, granatowy krawat z połyskiem. Można powiedzieć, że

[10] J. Bojańczyk, *Kaczyńskiego i Tuska kokietowanie wyborców,* „Rzeczpospolita" z 17.10.2007.

[11] D. Tarczyński, op.cit., s. 38.

[12] Cyt. za: J. Baczyński, *Polityka i obyczaje*, „Polityka" nr 34 z 23.08.2008.

[13] D. Tarczyński, op.cit., s. 32.

[14] Ibidem, s. 32.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w przypadku jego czerwonego krawata historycznie królewska purpura, wykorzystywana często w kontekście przelewanej krwią wojny z pożarami, została przez doradców Tuska przełamana wzorem. Nadal jednak, choć subtelniej, miała za zadanie dodawać sił witalnych politykowi, któremu zarzuca się niekiedy bezbarwność. Było to możliwe ze względu na fakt, że nawet przy odczuwaniu największych emocji w ciepłym pomieszczeniu Tusk nie ma tendencji do czerwienienia się. Znany z tej „dolegliwości" Andrzej Lepper, aby ją zatuszować – musiał ratować się opalaniem w solarium.

Tłem dla polityków i ich ubrań była w debatach scenografia. Przestrzeń niewielka, przyciemniona, zamknięta i zorganizowana na planie koła. Tylko w debacie Kaczyński–Kwaśniewski została dodatkowo domknięta czerwonym tłem dla publiczności. Można się spodziewać, że kolor ten miał wzbudzać w niej pozytywne emocje wobec gości – inaczej niż w przypadku czerwonego koloru krawata.

Całą przestrzeń studia, w którym odbywały się debaty, zdominował granatowy kolor wybierany przez ludzi chcących uchodzić za profesjonalistów, przy zastosowaniu we wnętrzach kojarzony z czystością, spokojem, porządkiem i otwartą, nowoczesną przestrzenią. *Jednak z drugiej strony jest to kolor daleki, chłodny, niematerialny, wyznaczający daleki horyzont. Może to stanowić o stworzeniu dystansu dla odbiorcy*[15], bo:

> Głębsze odcienie niebieskiego kojarzą się z uczciwością i autorytetem. Połączenie niebieskiego z ciepłymi barwami zapobiegnie uczuciu chłodu i zniechęcenia. Kolor niebieski powiększa optycznie wnętrze, doskonale komponuje się z lustrami, choć nie stanowi zbyt dobrego tła dla ludzkich twarzy (wymaga dodatkowego oświetlenia)[16].

Dlatego też był on w debatach przełamywany białym, „czystym" światłem górnych reflektorów. To chłodne, równomiernie rozmieszczone oświetlenie działało na wszystkich zgromadzonych w studiu stymulująco – głównie dzięki rozpraszaniu i stopniowaniu wszystkich barw. Wrażenie czystości i przestrzennego odizolowania polityków od publiczności wzmagały białe, okrągłe podesty i również białe oraz stalowe, połyskliwe meble. Bukiety biało-czerwonych kwiatów (podobnie jak w Sejmie) stanowiły patriotyczny akcent całego wystroju.

[15] E. Antonowicz, *Kolor w obrazie politycznym* z: http://www.zkw.wez.uz.zgora.pl/Kolor%20w%20obrazie%20 politycznym%20%20Ewa%20Antonowicz.pdf (20.02.2009).

[16] http://www.akademiakoloru.com/artykul,1,14.html (20.02.2009).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Ogólne wrażenie wizualne było raczej pozytywne, ponieważ delikatna gra świateł i stonowana muzyka skoncentrowały uwagę widza na bohaterach widowiska, a nie na zgromadzonych w studiu rekwizytach. Zauważalny był przy tym jednak kolorystyczny podział przestrzeni studia na ciemniejszą część z publicznością i dziennikarzami oraz jasną, rozświetloną, „ruchomą" część środkową z debatującymi politykami i dziennikarzem prowadzącym.

Media na podstawie badań opinii publicznej i wypowiedzi politologów ogłosiły, że debaty Kaczyński–Kwaśniewski i Kwaśniewski–Tusk zakończyły się remisami ze wskazaniem, które było uzależnione od sympatii komentatora, a debatę Kaczyński–Tusk wygrał ten drugi. Wyniki debat „przełożyły się" później na wyniki wyborów parlamentarnych 21 października 2007 roku. Jak podała Państwowa Komisja Wyborcza, Platforma Obywatelska uzyskała 41,51% głosów, Prawo i Sprawiedliwość 32,11%, a Lewica i Demokraci 13,15%. Wyniki debat i wyborów wskazują, że niewerbalny przekaz symboliki ubrań wpłynął, a przynajmniej nie przeszkadzał w przekazie werbalnym, który stanowi jedynie 7% całego przekazu. Można zatem powiedzieć, że społeczna recepcja debat, zastosowanych w nich kolorów krawatów i scenografii telewizyjnego studia miały wpływ na ostateczne wyniki wyborów parlamentarnych w Polsce w 2007 roku. Nie był on wprawdzie tak duży, jak np. w Stanach Zjednoczonych, gdzie kreacja wizerunkowa polityków ma już pewne tradycje, ale wraz z postępującą amerykanizacją naszej polityki, można spodziewać się zintensyfikowania tego zjawiska w kolejnych kampaniach wyborczych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Emilia Adamiszyn

Kolor w przestrzeni miejskiej — działania teatrów ulicznych

Wassili Kandinsky, malarz o wielkiej wrażliwości na zjawisko barwy, pozostawił oprócz obrazów – konstrukcji abstrakcyjnych form i barw, zapis rozważań dotyczących samego koloru. Analizował działanie barwy w malarstwie, w aspekcie optycznym, archetypicznym i psychologicznym[1]. W rozważaniach, których przedmiotem staje się barwa, artysta opisuje właściwości koloru szarego jako pozbawionego ekspansji i ruchu. *Szarość jest bezdźwięczna i nieruchoma.* […] *jest nieruchomością bez nadziei. W miarę jak ciemnieje staje się coraz bardziej rozpaczliwa*[2]. Szary – pisze natomiast Stanisław Tokarski – postrzegany jest jako kolor najbardziej bezbarwny, dlatego też często sytuowany jest w opozycji do określeń „barwny" i „kolorowy". Powoduje to wartościowanie negatywne szarości, której metaforyczne znaczenia obejmują smutek, nudę, przeciętność, jednostajność czy nijakość[3].

Bardzo wyrazisty przykład wykorzystania kontrastu barwnego szary––kolorowy również przenoszonego na sferę emocjonalną smutny–wesoły stanowi akcja uliczna „Happy Day" grupy Akademia Ruchu, która odbyła się na Krakowskim Przedmieściu (między Uniwersytetem Warszawskim a hotelem Bristol i Hotelem Europejskim) w 1976 roku. Zimowego dnia pojawiło się na ulicy kilkadziesiąt osób biorących udział w wydarzeniu, które zmieszały się z tłumem przechodniów. Wyróżniały się ubraniem – koloro-

[1] Por. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

[2] Cyt. za: R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 61.

[3] Ibidem, s. 61–62.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wymi i jaskrawymi strojami. Niecodzienne jak na lata siedemdziesiąte były też przedmioty, które posiadali niezwykli przechodnie – utrzymane w podobnej kolorystyce i kojarzące się z dobrobytem: tace z cytrusami i mięsem czy wielobarwne bukiety kwiatów[4]. Grupa, dla której niezwykle istotna jest przejrzystość znaku plastycznego, w tym ruch uwzględniający precyzyjne wykorzystanie przestrzeni i czasu, starannie wyreżyserowała wydarzenie. Wszyscy uczestnicy w tym samym czasie pojawili się na ulicy, przemieszczali w określonym kierunku i po kilku minutach, o tej samej porze opuścili otwartą przestrzeń. Charakter barwny całego wydarzenia (Tadeusz Nyczek, relacjonując przebieg zdarzenia, podkreśla przede wszystkim *fantastycznie kolorowe stroje*)[5], został powiązany z muzyką. Przestrzeń miejską wypełniły dźwięki *Lata* Vivaldiego. Tak starannie dobrany, wyróżniający się kolor, dodatkowo został nasycony dźwiękiem, co nadało wydarzeniu charakter jeszcze bardziej dynamiczny. Nyczek, opisujący akcję, podkreśla celowe wykorzystanie przez grupę kontrastu pomiędzy szarym i pochmurnym grudniowym dniem, szarymi przechodniami i taką atmosferą ulicy a *żywiołowymi i radosnymi* działaniami, w których zaistnieli *wysłańcy z innego świata, postaci z bajki, zwiastuny szczęśliwego dnia*[6]. Artyści pozostawili w świadomości przechodniów migotliwą wizję odmiennego obrazu ulicy. Akcja „Happy Day" była powtarzana przez grupę w różnych przestrzeniach miejskich. Jednym z jej wariantów stał się „Szary Happy Day" z 1977 roku. Wydarzenie zostało oparte na pomyśle odwrócenia już wcześniej zastosowanego kontrastu barwnego. Tym razem kolorowy tłum letnio ubranych mieszkańców Świnoujścia wypełniało kilkadziesiąt osób w szarych strojach, lecz, jak komentuje Nyczek, tym razem akcja nie była tak widoczna w przestrzeni miejskiej jak poprzednie[7].

Działalność artystyczna Akademii Ruchu na ulicach miasta miała budzić świadomość przechodnia i skłaniać go do uważniejszej obserwacji i analizy własnego otoczenia. Przestrzeń, w jaką wkraczała grupa w latach siedemdziesiątych, była dla niej miejscem wrogim. Ówczesne władze nie pozwalały na wyjście z komunikatem artystycznym w przestrzeń ulicy. Dlatego też grupa określała swoje działania jako anonimową *partyzantkę miejską*[8] opierają-

[4] T. Nyczek, *Akademia Ruchu*, [w:] *Akademia Ruchu*, red. T. Plata, Warszawa 2003, s. 102.

[5] Ibidem.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] W. Krukowski, *Teatr w teatrze życia. Akademia Ruchu*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszka, Poznań 1998, s. 230.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

cą się na zasadzie szybkiego działania i znikania. Po przełomie roku '89 działania Akademii Ruchu w otwartej przestrzeni miejskiej straciły wcześniejszą aktywność i ciągłość. Zmienił się także charakter ulicy. Niewątpliwie trudność polega na wykorzystaniu wypracowanego doświadczenia artystycznego *w konfrontacji z nieco innym światem*, jak mówi Wojciech Krukowski założyciel Akademii Ruchu[9]. Trudno obecnie na przepełnionej kolorami, formami, muzyką, dynamiką przestrzeni miejskiej z powodzeniem przeprowadzać akcje wyraźnie odcinające się od spektaklowości samej ulicy.

Jednak, jak wskazują rozważania z zakresu antropologii przestrzeni miejskiej, opozycja szary–kolorowy w ujęciu przeciwstawiania miejsc nijakich, przeciętnych, smutnych wobec tych atrakcyjnych i dynamicznych może dotyczyć także współczesnych obszarów urbanistycznych. Roch Sulima wskazuje na miejsca, które charakteryzuje estetyka kulis – to brzydota otoczenia, nieład i anarchizacja. Przeciwstawia jej estetykę frontu, którą mogą reprezentować m.in. budynki o kolorowych tynkach czy lampiony[10]. Anna Zeidler-Janiszewska wymienia *zwyczajne miejsca* przeciwstawione przestrzeniom podlegającym estetyzacji, by stawały się ładne i cenne[11]. Grupy teatralne wkraczające w przestrzeń miejską powołują wydarzenia artystyczne, w których dużą rolę odgrywa narracja wizualna. To obraz, ruch, muzyka, a nie słowo mogą przebić się przez zgiełk ulicy. Różnica pomiędzy przedstawieniem granym w plenerze i w zamkniętej sali sprowadza się do zasady wyrazistości: przestrzeń miejska, stanowiąca tło wydarzeń artystycznych, sprawia, że działania teatralne muszą być widoczne, by oddzielać się od chaotyczności przestrzeni urbanistycznej. Podobnie jak przerysowane aktorstwo, zakładające dużą ekspresję, tak warstwę wizualną charakteryzuje duża siła wyrazu (duże formy o wyrazistych kolorach, ogromne konstrukcje scenograficzne, szczudła). Kolejny wymóg, jaki stawia teatrom ulica, dotyczy operowania uproszczeniem i skrótem, gdyż działania aktorskie i kolor w scenografii czy kostiumie powinny nieść prosty, czytelny komunikat. Lech Raczak, aktor Teatru Ósmego Dnia, posługuje się określeniem „banał", charakteryzując teatr uliczny: […] *należy używać kostiumu w innej funkcji niż w sali. W tej dziedzinie jest to dość trudne zadanie, bo aktor musi przestać się bać banału. Kostiumy,*

[9] Ibidem, s. 229.

[10] R. Sulima, *Przestrzeń publiczna: między anarchizacją a estetyzacją*, „Kultura Współczesna" 2005, nr 4, s. 40.

[11] Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Zwyczajne miejsca. Kłopotliwe dziedzictwo industrialnej nowoczesności*, „Kultura Współczesna" 2005, nr 4.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

które w sali mogą okazywać się bardzo banalne, na ulicy bywają znakiem bardzo świeżym i skutecznym[12].

Owy „skuteczny znak" niewątpliwie stanowi taką formę przekazu, za pomocą której można jasno i klarownie wyrazić prostą treść. „Skuteczność" w tym wypadku także może dotyczyć sfery pozaestetycznej działań teatralnych. Dotyczy to teatrów realizujących etos teatru alternatywnego – przebudowę rzeczywistości społecznej. Jednak przywołana przeze mnie „skuteczność" działań teatru ulicznego coraz częściej podawana jest w wątpliwość. Joanna Ostrowska pisze o przewartościowaniu, jakie dokonało się w prezentowaniu teatrów wyrosłych z ducha kontrkultury poza budynkami teatralnymi. Teatr uliczny przeszedł drogę *od bycia wyrazicielem buntu do obecnego statusu niekłopotliwej rozrywki dla mas*[13]. Badaczka rozpatruje ową przemianę w powiązaniu z Debordowską teorią przeobrażenia przestrzeni publicznej w przestrzeń konsumpcji. W ujęciu Ostrowskiej estetyzacja i teatralizacja życia codziennego tłumaczy sytuację odbioru wydarzenia teatralnego w przestrzeni współczesnego miasta – konsumpcja i bierne oglądanie zastąpiły ideę autentycznego spotkania. Teatr wkraczając w przestrzeń ulic i placów, znajduje się w rzeczywistości już steatralizowanej, naznaczonej przez zabiegi iluzjonistyczne (scenografia restauracji odsyłająca do konkretnych miejsc, akcje reklamowe wykorzystujące środki teatralne). Spektaklowość rzeczywistości skłania do jej konsumowania. *Świat* […]*, który spektakl czyni widzialnym, jest światem towaru, który zawładnął wszystkim, co bezpośrednio przeżywane*[14]. Teatr uliczny też znalazł się w owym obiegu. W rezultacie ulica stała się miejscem antyteatralnym, które wraz ze swoją spektaklowością wyparło akcję teatralną[15].

Przestrzeń miejską podlegającą procesom estetyzacji również można rozpatrywać w kategoriach obszaru wypełnionego obrazami, które oddziałują przede wszystkim na zmysł wzroku, otaczając przechodnia natłokiem dynamicznie zmieniających się kolorów i kształtów. Beata Frydryczak, pisząc o ulicy jako przestrzeni estetycznej, wymienia elementy ikonosfery miejskiej. Wyodrębnia przedmioty-formy (zaaranżowane witryny sklepów) i obrazy-ikony (plakaty reklamowe, ogłoszenia, kolorowe neony, elektroniczne billboardy). Z perspektywy przechodnia przemierzającego ulicę, przestrzeń

[12] L. Raczak, E. Wójciak, T. Janiszewski, M. Kęszycki, *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*, [w:] *Teatr w miejscach*, s. 238.

[13] J. Ostrowska, *Teatr uliczny – teatr alternatywny?* [w:] *Szkice o teatrze alternatywnym*, red. J. Ostrowska, J. Tyszka, Poznań 2008, s. 191.

[14] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, cyt. za: J. Ostrowska, op.cit., s. 201.

[15] J. Ostrowska, op.cit., s. 200.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

urbanistyczna staje się ciągiem następujących po sobie obrazów. Ów montaż dekoracji porównywalny z przekazem telewizyjnym Paul Virilio nazywa telesferą[16]. Jak owa wizualność wpływa na doświadczenie estetyczne? Wolfgang Welsch wprowadza pojęcie anestetyki w kontekście procesu estetyzacji rzeczywistości. Wizualność ulicy związana z nadmiarem obrazów powoduje obojętność percepcji i bezrefleksyjny odbiór. Doświadczenie estetyczne staje się doświadczeniem anestetycznym, wykluczającym zmysłowość, powodującym zobojętnienie na przekaz. W konsekwencji dominujący świat obrazu wypiera poczucie realności.

Wydaje się, że przestrzeń miejska wraz ze swoją wizualnością staje się zagrożeniem dla przekazu artystycznego teatrów. Nie jest miejscem sprzyjającym spotkaniu, zamienia wydarzenie teatralne w kolejną rozrywkę bądź sprawia, że ginie ono w natłoku obrazów. Jednak teatry w poszukiwaniu przestrzeni do działań trafiają też w takie obszary, które nie podlegają procesom estetyzacji w tak dużym stopniu. Do miejsc zaniedbanych, pozbawionych krzykliwych kolorów obrazów reklamowych i tych niestanowiących „przestrzeni konsumpcji". Działania teatrów koncentrują się na nadaniu tym fragmentom miejskim nowego, niecodziennego wyglądu, upiększeniu i powołaniu odświętnego nastroju. Można to zjawisko odczytać jako swoisty zabieg estetyzacji przestrzeni, lecz w tym wypadku dokonanej na podstawie kreatywności i nieograniczonej fantazji, dowolności nieskrępowanej normami i standardami, ale też naznaczonej tymczasowością, gdyż po zakończeniu wydarzeń teatralnych „dekoracje" są usuwane. Takiej estetyzacji przyświeca myśl spotkania, wspólnego świętowania, zacieśniania więzi społecznych. Kolor w tym wypadku pełni funkcję, podobną jak pozostałe elementy składające się na wydarzenie, dynamizującą, rozweselającą czy upiększającą pasywne przestrzenie, często postrzegane jako szare i smutne. Barwa współgra z odpowiednio dobraną muzyką i jest także wyrazista poprzez dynamikę ruchu.

Teatr Komuna Otwock działający w latach dziewięćdziesiątych w rodzimym Otwocku, podejmował liczne działania w przestrzeni zaniedbanego i prowincjonalnego miasta. Komuna Otwock wówczas kierowała uwagę społeczności miasta na politykę lokalnych władz, także na takie zagadnienia, jak ekologia, powinności obywatelskie, zachęcała do aktywnej postawy społecznej. Artyści na miejsce akcji „Lot na Marsa" wybrali jedno z otwockich osiedli, na którym znajduje się pomnik samolot. Obiekt, docelowy punkt parady

[16] B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 109.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ulicznej, został udekorowany kolorowymi chorągwiami i umownie przemieniony w rakietę, którą uczestnicy wydarzenia zamierzali polecieć na obcą planetę, gdyż nie zgadzali się na życie na Ziemi, gdzie obowiązują absurdalne zasady, z którymi się nie utożsamiają (podczas akcji zostały poruszone zagadnienia dotyczące polityki władz lokalnych – budowa spalarni śmieci nieopodal Otwocka oraz polityki władz państwowych – przymusowa służba wojskowa). Parada, jaka przeszła przez ulice miasta, odcinała się od jednostajności kolorystycznej ulic poprzez nagromadzenie wielobarwnych strojów i rekwizytów (chorągwie, papierowe gwiazdy, chmury, kwiaty). W akcji wykorzystano kilkumetrowe lalki wykonane z *papier-mache* inspirowane formami plastycznymi Petera Schumanna z Bread and Puppet Theatre. Na tle ulicy stanowiły wyraźne kształty barwne, przyciągające swoim rozmiarem uwagę przechodnia. Postaci charakteryzowano bardzo prosto za pomocą koloru i nakrycia głowy właściwego dla pełnionej funkcji społecznej – w kolorze niebieskim prezentowano postać policjanta, w purpurze kardynała, w czerni zaś polityka. Otwockie osiedle z pomnikiem samolotem po parodystycznym locie rakietą zostało umownie przemienione w nową przestrzeń. Wypełniał ją kolorowy tłum, miejsce zdominowała wielobarwność i muzyka, pojawił się taniec i śpiew. Do parady i zabawy zapraszani byli przechodnie. Inna z akcji Komuny Otwock polegała, w założeniu grupy, na przeobrażeniu otwockiej ulicy Andersa w ulicę Andersena. Cykliczne wyjścia w przestrzeń miejską były skierowane do dzieci. Dzięki przedstawieniom było możliwe *zaczarowanie smutnych blokowisk w kolorowy świat bajek*[17].

„Obraz mojego miasta" Teatru Strefa Ciszy to przykład kolejnego działania mającego na celu odmienić wizerunek ulicy. Grupa poprzez przyjęcie konwencji karnawału stwarza możliwość spotkania we wspólnej zabawie. Adam Ziajski, założyciel Teatru, wybrał ulicę Wroniecką w Poznaniu jako miejsce, które, twierdzi artysta, *ma w sobie coś niedzisiejszego*[18]. *Uśpiona*, jak ją określa Izabela Skórzyńska, ulica, za sprawą działań teatru, zmieniła się w *zgiełkliwą, uliczkę pełną życia ruchu, poezji*[19]. Dekorowanie ulicy w ramach akcji przeprowadzonej podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego MALTA w 1997 roku, polegało na wkomponowaniu w jej przestrzeń (bram, okien, dachów, chodników, jezdni) rozgrywających się scenek. Ulice zapełni-

[17] A. Berlińska, *Ewolucje rewolucji*, „Gazeta Wyborcza" 01.07.2004.

[18] *Historia pisana i mówiona, czyli głos mają recenzenci i zespół Teatr Strefa Ciszy*, red. J. Tyszka, [w:] *Świat na opak. 10 lat Teatru Strefa Ciszy*, red. idem, Poznań 2003, s. 48.

[19] I. Skórzyńska, *Pochwała zaskoczenia (na pamiątkę dziesięciu lat moich spotkań z Teatrem Strefa Ciszy)*, [w:] *Świat na opak*, s. 110.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ły barwne postaci: św. św. Piotr i Paweł w białych szatach stojący na wieży kościelnej, kominiarz rozsypujący różnokolorowe guziki, praczka z balią i tarką, królewna, po której warkoczach wspinał się współczesny królewicz. Inscenizowane sceny wydobywały dawny, sentymentalny, nieco baśniowy charakter miejsca. Działania artystów rozciągające się na długości całej ulicy wymagały współpracy mieszkańców. Grupa spotkała się z różnymi reakcjami – od niechęci do próśb o jak najpiękniejsze przystrojenie ulicy[20].

Anna Zeidler-Janiszewska pisząc o przestrzeni miejskiej, dzieli ją na „zwyczajne miejsca" i obszary, które podlegają zabiegom estetyzacji i muzealizacji w celu podniesienia ich atrakcyjności turystycznej. Badaczka zauważa, że przestrzeń jest tak kreowana, aby współgrała z wizerunkiem miasta, promowanym w przewodnikach turystycznych, widokówkach, albumach. Przestrzenie te są konstruowane w taki sposób, by zawierały *całościowe* i *uwieczniające spojrzenie*[21]. Podobny zabieg zastosował teatr. Nim rozpoczęła się akcja, u wlotu Wronieckiej artyści umieścili dużą ramę od obrazu, tym samym również zaproponowali całościowe ujęcie widoku ulicy. Zamknięcie obrazu Wronieckiej w granicach ramy zasugerowało podobieństwo do dzieła malarskiego, a poprzez powstałe skojarzenie podniosło rangę skomponowanego na nowo pejzażu ulicy. Dopiero po przekroczeniu ramy, widzowie mogli znaleźć się we wnętrzu obrazu. Różnica między estetyzacją przestrzeni miejskiej a udekorowaniem ulicy Wronieckiej przez artystów zawiera się w sposobie jej percepcji. Estetyzowane i monumentalizowane przestrzenie poznawane są wyłącznie za pomocą wzroku, badającego jej kształty i kolory, gdyż przestrzeń ta powołana jest do tego, by ją oglądać – pisze Zeidler-Janiszewska. Natomiast „zwyczajne miejsca" uruchamiają zmysły węchu, dotyku, smaku, słuchu, dzięki czemu uaktywniają wyobraźnię i wspomnienia[22]. Teatr rozwinął potencjał tkwiący w „zwykłych miejscach", zbudował szereg niewielkich scenek, które nie tylko poprzez nową dynamiczną warstwę wizualną decydowały o niecodziennym wyglądzie ulicy, ale też budowały go poprzez zapachy potraw, dźwięki kłótni czy śpiewu, przechodnie byli zapraszani na posiłek, proszeni o pomoc przy wykonywaniu czynności jak pranie czy przeprowadzka.

Działania artystyczne polegające na nadawaniu nowego wyglądu fragmentom przestrzeni miejskiej prowadziła Akademia Ruchu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Połączone były wspólnym tytułem *Dom*. Artyści wspólnie z mieszkańcami wybranych kamienic przygotowywali wystrój fron-

[20] *Historia pisana*, s. 50.

[21] A. Zeidler-Janiszewska, op.cit., s. 98.

[22] Ibidem, s. 101.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

tów budynków. Podczas akcji „Dom I" *zaproponowaliśmy* – mówi Wojciech Krukowski – *mieszkańcom kilku domów przy ulicy Żmigród w Lublinie zrobienie alternatywnej, własnej dekoracji pierwszomajowej. Motywy „literackie" zawieszonych na domach i nad ulicą transparentów były cytatami z codziennych rozmów mieszkańców. Na fasadach domów zawiesiliśmy portrety mieszkańców*"[23].

W akcji miejskiej „Dom VI" zrealizowanej w obrębie kamienicy przy ulicy Foksal 13 w Warszawie po wspólnych kilkudniowych przygotowaniach wraz z mieszkańcami budynku artyści przeprowadzili działania. Projekcje filmowe, także kolorowe światła zmieniały wizerunek przestrzeni.

> We wnętrzach sześciu sklepów i zakładów znajdujących się między kamienicą a Nowym Światem umieszczono projektory filmowe 16 mm. Filmy, na których zarejestrowano twarze ludzi spotykanych na ul. Foksal, wyświetlano tak, że ekranami stawały się szyby witryn sklepowych, ubrania ludzi przechodzących chodnikiem, małe ekrany z półprzejrzystego tworzywa ustawione przy krawężniku, karoserie przejeżdżających samochodów. Równocześnie w kamienicy zapalano światła wszystkich mieszkań, iluminowano oszkloną klatkę schodową, tworząc efekt lirycznej afirmacji domu. Aktorzy A.R. wynosili kolejno z zamieszkałych jeszcze lokali krzesła oraz fotele, z którymi mieszkańcy byli najbardziej związani. Ustawiali je na podwórku, zasiadali na nich, a przez wielokrotne powtórzenie tej czynności demonstrowali potencjał relacji zachodzących pomiędzy człowiekiem a wybranym przez niego miejscem. W kolejnym fragmencie towarzysząca akcji muzyka nagle się urywała, kolorowe iluminacje gasły. Włączano zimne białe światło, które ukazywało brud podwórka, zniszczenie foteli i krzeseł[24].

Działania Akademii Ruchu sprawiły, że anonimowa przestrzeń wokół budynków została naznaczona prywatnością, podkreślono jej przynależność do konkretnych ludzi. Dzięki realizacjom grupy również mniej anonimowe stawały się kontakty sąsiedzkie – wspólne przeprowadzanie działań sprzyjało integracji mieszkańców. Podczas akcji, które kolorystycznie dynamizowały obraz budynków, posługiwano się formami wypełniającymi ikonosferę miasta (portretami przywódców, transparentami z populistycznymi hasłami). Artyści jednak, kreatywnie przetwarzali owe motywy, nadając im nową jakość. Wykorzystanie takich form jak projekcje filmowe i kolorowe iluminacje powodowało zderzenie z „szarością" polskich ulic lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych oraz przełamanie codziennego, rutynowego wyglądu miejsca.

[23] W. Krukowski, op.cit., s. 227.
[24] *Kalendarium*, [w:] *Akademia Ruchu*, s. 35.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolorystyka wymienionych działań teatralnych została zorganizowana z myślą o miejscu, w jakim miały rozgrywać się wydarzenia. „Zwyczajne miejsca" przeciwstawione przestrzeniom podlegającym estetyzacji, by stawały się ładne i cenne w ujęciu Zeidler-Janiszewskiej czy przestrzeń określana przez Rocha Sulimę jako estetyka kulis, którą charakteryzuje brzydota otoczenia, nieład i anarchizacja przeciwstawiona atrakcyjnej i barwnej estetyce frontu[25] charakteryzują się monotonią barw, zaniedbaniem, przez co postrzegane są jako szare nie tylko w aspekcie kolorystycznym, ale i emocjonalnym. Przestrzeń emocjonalnie naznaczona szarością, to zniszczone podwórka, blokowiska, peryferyjne ulice czy (w przypadku opisywanych działań Akademii Ruchu) peerelowska codzienność. Akcje teatralne wniosły w ową rzeczywistość jakości opozycyjne do tych, jakie wymieniał Kandinsky. W realizacjach artystycznych kolorowi towarzyszył dźwięk i dynamika działań, które wypełniając przestrzeń, nadawały jej radosny i odświętny charakter. Wymienione realizacje artystyczne charakteryzuje świadome epatowanie wielobarwnością jako mającą „ożywić" i rozweselić codzienne, nieciekawe przestrzenie. Komentatorzy wydarzeń artystycznych podkreślają skojarzenie, dzięki zastosowaniu różnorodności kolorów, z baśniowością zaistniałych nowych, odświętnych wizerunków miejsc. Jednocześnie tak kreowana przestrzeń staje się miejscem spotkania mieszkańców, których łączy wspólna zabawa i działanie. Stało się to możliwe dzięki skierowaniu akcji artystycznych do konkretnej grupy i zaangażowaniu jej w przygotowania obejmujące rozmowy, wykonywanie rekwizytów i elementów scenograficznych, komponowanie działań. Proponowany przez teatry nowy wygląd przestrzeni zakładał jej aktywne doświadczanie przez uczestników wydarzenia. Akcje artystyczne zostały tak pomyślane, by przechodzień włączył się do działań, a percepcja przestrzeni nie ograniczała się wyłącznie do zmysłu wzroku.

Wymienione wyżej działania reprezentują koncepcję teatru, który przenika życie. Funkcja artystyczna wydarzeń jest tak samo ważna jak ich wymiar społeczny. Słowa Wojciecha Krukowskiego opisujące akcje Akademii Ruchu mogą dotyczyć pozostałych opisywanych teatrów. *Dynamiczne komentowanie znaczeń i struktur życia miasta może pobudzić świadomość jego mieszkańców. Może też skłaniać ich do bardziej aktywnego i kreatywnego uczestnictwa w rzeczywistości i jej przemianach*[26].

[25] R. Sulima, op.cit., s. 40.

[26] W. Krukowski, op.cit., s. 229–230.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

KOLOR A TOŻSAMOŚĆ INDYWIDUALNA I ZBIOROWA

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Iza Elżbieta Smolińska

Kolor jako wyznacznik tożsamości społecznej, religijnej i państwowej

Na wybranych przykładach dziejów kultury Egiptu

Starożytni Egipcjanie określali swój kraj jako *Ta Kemet*, co znaczy „czarna ziemia" lub „czarny kraj", a siebie nazywali „ludźmi czarnej ziemi". Skojarzenie czerni z ziemią egipską wzięło się, jak twierdzą egiptolodzy, od czarnego, użyźniającego glebę mułu wyrzucanego przez Nil podczas wylewów. Znane było też inne określenie, *Deszret*, oddające wizerunek pustyni. Egipcjanie mówili o niej „czerwona ziemia"[1]. Środowisko *Kemet* i *Deszret*, te dwa przeciwstawne światy, kontrastują ze sobą tak jak życie ze śmiercią, dobro ze złem. W tym rozumieniu *Kemet*, czerń, odpowiadająca życiodajnej ziemi, niesie ze sobą pierwiastek dobra, życia; *Deszret* zaś, czyli czerwień, przywodzi na myśl jałowość i tak będzie odpowiadała złu.

Egipt, kraj wzmożonej aktywności słońca, zawsze oddziaływał na człowieka intensywnością barw przyrody, inspirując go do magicznego postrzegania kolorów. Poszczególne barwy znalazły swoje znaczenie w wyobrażeniach religijnych i rytuałach. Ponadto kolor na przestrzeni dziejów Egiptu pełnił również funkcję wyznacznika społecznego, podkreślał podział płci i ówił o przynależności religijnej. Kreując godło i flagę jako znaki narodowe, wskazuje na odniesienie do konkretnych tradycji w państwie. Obserwując

[1] *Starożytny Egipt. Życie, sztuka, obyczaje*, praca zbiorowa Zespół Działu Starożytnego Egiptu i Sudanu Muzeum Brytyjskiego, Warszawa 2008, s. 10.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

współczesne wykorzystanie kolorów u Egipcjan oraz ich znaczenie na różnych płaszczyznach, zauważamy pewne pokrewieństwo z dawnymi obyczajami, nawet tymi sięgającymi jeszcze czasów starożytnych. Nie da się natomiast stwierdzić istnienia jednolitego systemu symboliki kolorów funkcjonującego obecnie w Egipcie, a to ze względu na mnogość kultur i religii, które pozostawiły tu swój ślad.

Współczesny Egipt – afrykańska część Europy, jak mówią o nim Egipcjanie, to kraj zaskakujących kontrastów zrodzonych w procesie akomodacji oraz interferencji kulturowo-religijnej. Na ziemi egipskiej rzeczywistość starożytnego Egiptu spotkała się z kulturą grecką, następnie rzymską, aby w końcu czerpać z tradycji bizantyjskiej. Dzięki Konstantynowi Wielkiemu oraz polityce jego następców w IV wieku wśród wielości wierzeń, głównie pogańskich, uprzywilejowane miejsce zyskuje chrześcijaństwo. Wkrótce zatriumfuje ono jako religia państwowa. W V wieku Kościół egipski odrywa się od Kościoła powszechnego w wyniku sporu chrystologicznego. To usamodzielnienie się zapewniło chrześcijanom znad Nilu wypracowanie odrębnego oblicza chrystianizmu orientalnego, bazującego na tradycji męczeńskiej i owocach fenomenu monastycyzmu. W VII wieku ziemie te zajęli Arabowie, przynosząc islam. Chrześcijanie, nazywani przez nowych najeźdźców Koptami (od greckiej nazwy Egiptu), stopniowo byli marginalizowani, mimo to przetrwali do dnia dzisiejszego wraz ze swoją dawną obrzędowością ciągle nawiązującą do początków chrystianizmu. Dzieje muzułmańskiego Egiptu to czasy panowania sunnickiego, szyickiego, następnie zależności tureckiej (od 1517 r.), którą zakończyło ustanowienie krótkotrwałego protektoratu brytyjskiego, otwierającego ostatecznie drogę do niepodległości uzyskanej w pierwszej połowie XX wieku.

Cofnijmy się jednak znów do starożytności, aby tam odnaleźć podstawy egipskiej symboliki kolorów i zrozumieć niektóre późniejsze jej zastosowania.

Materiału dostarcza nam sztuka. Przedstawienia naścienne świątyń i grobowców faraońskich wprowadzają w wyjątkowo barwną rzeczywistość. Trudno na pierwszy rzut oka nie zauważyć, że kolor musiał odgrywać tu rolę swoistego języka, dopełniającego przekaz hieroglifów i rozmaitych scen. Najważniejsze postaci pojawiające się w tych przedstawieniach to bogowie oraz władca, posiadający atrybuty królewskie i boskie. Król ukazywany jest często w dwóch charakterystycznych nakryciach głowy, o odmiennym kształcie, noszonych osobno lub razem. Jedno z nich ma kolor czerwony, drugie biały. Nakrycia te, nazywane koronami, odnoszą się do dwóch części Egiptu, po-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

strzeganych jako dwa odrębne kraje. Czerwona Korona wskazywała na Dolny Egipt, a więc Północ; biała – na Górny Egipt, czyli obszar południowy. Dwie złączone korony to symbol zjednoczonego Egiptu[2]. Ponadto kolor czerwony przywodził skojarzenie energii słonecznej, ale też gwałtowności, krwi, w tym także i niebezpieczeństwa[3]; biały zaś wprowadzał pomyślną wróżbę, radość, pokonanie demonów – taką moc miał bowiem biały poranek, a więc biel łączyć można z pokojem i dobrem. W podobnej, Białej Koronie przedstawiano również Ozyrysa – pana zaświatów, boga, który zabity przez swego brata Seta, przezwyciężając jego knowania, powraca do życia. Biel jego korony oraz płótna, jakim jest owinięty, symbolizuje czystość i świętość, wyraża jednocześnie nadziemską moc[4]. Władca w podwójnej czerwono-białej koronie występował jako „Pan Obydwu Krajów" – tak brzmiał jeden z tytułów królewskich[5], ale mógł także być odbierany w kontekście dobrych sił, niosących pomyślność dla tych ziem. Kolor biały, inklinujący rzeczywistość boską, w połączeniu z czerwienią, odpowiadającą krwi – w tym aspekcie jednocześnie życiu, stanowi koegzystencję pierwiastka ziemskiego i niebiańskiego. W ten sposób została opisana prawda o władcy w świecie faraońskim: człowieku i jednocześnie bogu.

Za kolor boski uważany był również niebieski, kojarzony z barwą nieba oraz uczestniczącej w procesie odradzania i oczyszczania wody. Stąd wzięła się jego życiodajna symbolika wiążąca go z dobrym zdrowiem. Błękit zapewniał ochronę bogów. Wpływał na sprawiedliwość sądów[6]. Jego pozytywny odbiór zaowocował częstym występowaniem jako barwa amuletów.

Zieleń, w swoim dobrym wyrazie bliską błękitowi, postrzegano jako kolor życia, radości i pomyślności. Postać Ozyrysa – boga zmartwychwstałego – przedstawiano z twarzą i dłońmi o zielonej barwie. W ten sposób wyraża-

---

[2] W starożytności kraj nad Nilem określano w języku hebrajskim jako *Misraim* /*Micraim*/ (nazwa biblijna), co można tłumaczyć jako „dwa terytoria" (końcówka -aim wskazuje na liczbę podwójną). Niegdyś obszar ten rzeczywiście podzielony był na dwa odrębne terytoria stanowiące dwa niezależne kraje. Połączenie dokonało się w okresie rozpoczynającym panowanie dynastyczne, a więc około 3100 r. p.n.e. Obecna nazwa w języku arabskim, bazująca na rdzeniu semickim, to *Misr* (lub *Masr*). Słowo „Egipt" tymczasem pochodzi z języka greckiego i nawiązuje do rdzenia staroegipskiego.

[3] *Starożytny Egipt*, s. 92; W Czerwonej Koronie Dolnego Egiptu występuje również Neit (Net), bogini-wojowniczka, patronka północnej części kraju. Jej atrybuty to łuk i strzały. Grecy utożsamiali ją z Ateną – por. J. Lipińska, M. Marciniak, *Mitologia starożytnego Egiptu*, Warszawa 2006, s. 169. Czerwony kolor w tym przypadku uwydatni aspekt walki.

[4] *Podręczna Encyklopedia Egiptologii A–Z*, www.egiptologia.pl/egpedgl.html (10.03.2009).

[5] *Starożytny Egipt*, s. 12.

[6] *Podręczna Encyklopedia*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

no jego udział w cyklu wegetacji przyrody[7]. Co ciekawe, bóg ten, mimo swoich białych szat i zielonego oblicza, nazywany był „czarnym"[8]. Określenie to wzięło się z pojmowania czerni jako charakterystycznej aury dla świata podziemnego. W miejscu tym po odzyskaniu życia zapanował Ozyrys, zajmując się przyjmowaniem zmarłych. Przedstawienie tego „czarnego" boga symbolizowało także Słońce podczas jego nocnej wędrówki przez podziemną krainę[9].

Jednym z często występujących kolorów, który pełnił ważną funkcję w malarstwie i zdobnictwie starożytnego Egiptu, jest złoto – barwa solarna. Kolor ten na ziemiach, gdzie panował kult Słońca, kojarzony był z boskością. Podkreślał on również godność królewską. Władca bowiem – zrodzony z boskiego nasienia – reprezentował boga na ziemi. Jeden z tytułów królewskich określał go Złotym Horusem[10]. Nawiązywał zatem do boga nieba, syna Ozyrysa, przedstawianego m.in. w postaci sokoła z dyskiem solarnym na głowie lub dysku z sokolimi skrzydłami. Słońce i Księżyc miały być jego oczami. Bóstwo to utożsamiono także z bogiem-Słońce Re. Horus jako Słońce, światło stał się symbolem potęgi władzy królewskiej[11]. Złota maska nakładana mumii króla oddawała zatem aspekt boskości i władzy, uwydatniając jednocześnie niezniszczalność.

W sztuce kolor złoty zastępowano często żółtym, odnoszącym się do blasku słonecznego. Sam dysk solarny malowano zwykle barwą czerwoną.

Czerwień i żółć służyły również podkreśleniu różnicy płci w przedstawieniach staroegipskich. Kobiety ukazywano z jasnym, czyli żółtym obliczem, skórze mężczyzn nadawano odcień czerwony.

Wraz z nadejściem chrześcijaństwa i stopniowym wykorzenianiem praktyk pogańskich powoli zmieniało się także postrzeganie symboliczno-magiczne Egipcjan. Kolory znalazły swoje miejsce w nowym wymiarze religijnym jako oddające prawdy i wyobrażenia biblijne. Egipt, odrywając się od Kościoła powszechnego w V wieku, a więc w okresie, gdy nie istniał jeszcze

[7] J. Lipińska, M. Marciniak, op.cit., s. 171; Niegdyś bóstwo to było prawdopodobnie kojarzone z wegetacją zboża. Zasiew ziarna i jego spoczywanie w ziemi miało odpowiadać śmierci Ozyrysa. Wykiełkowanie i wzrost – powstaniu z martwych i powrotowi do świata żywych – M. Barnett, *Bogowie i mity starożytnego Egiptu*, Warszawa 1997, s. 97.

[8] *Podręczna Encyklopedia*.

[9] M. Barnett, op.cit., s. 97.

[10] Temat króla i jego wizerunku w starożytnym Egipcie szeroko omówiono w: *Starożytny Egipt*, s. 88–96.

[11] M. Barnett, op.cit., s. 88; por. J. Lipińska, M. Marciniak, op.cit., s. 163–166.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

konkretny kanon barw liturgicznych[12], wypracował własne zwyczaje w tym zakresie, bazujące przede wszystkim na prostocie pierwotnego chrystianizmu oraz tradycji monastycznej. W ten sposób biel i czerń stają się podstawowymi kolorami szat duchowieństwa. Barwy białej używa się podczas sprawowania liturgii mszalnej. Symbolizuje ona czystość, niewinność, nieskazitelność moralną, a zatem odnosi się do świętości i Bożej światłości. Doskonale wpisuje się w radosną nowinę Odkupienia, które staje się faktem – w wierze Kościoła – dzięki ofierze eucharystycznej. Biały jest ponadto biblijnym kolorem chwały i uwielbienia. Za pomocą barwy tej oddawano także świąteczny nastrój. Podkreślając jej walor symboliczny, Klemens Aleksandryjski stwierdza: *Dla ludzi miłujących pokój i światło odpowiednim kolorem jest biel*[13]. Z uroczystym aspektem bieli kontrastuje czerń habitów mnichów egipskich. Wprowadza ona element wyrzeczenia, ascezy, skromności i pokuty. Wyraża odsunięcie się od tego świata, swoistą śmierć dla niego, aby odnaleźć prawdziwe życie w Bogu.

Ciekawe znaczenie w kontekście religijnym, ale także i magicznym ma czerwień. Symbolizuje ona krew Chrystusa wylaną na krzyżu oraz Nowe Przymierze zawarte między Bogiem a człowiekiem dokonujące się poprzez ofiarę Krzyża. Podczas egzorcyzmów osoba doświadczająca modlitwy uwolnienia naznaczana jest krwawymi znakami krzyża. Nawiązując do Bożego przymierza, ustanawiają one zaporę przed ponownym wniknięciem w ciało złych duchów[14]. Na zakończenie natomiast ceremonii bierzmowania, która u Koptów następuje bezpośrednio po chrzcie, nakładany jest na nowego członka wspólnoty kościelnej czerwony pas przewiązywany w formie krzyża. Kolor ten – obok nawiązania do symboliki krwi Chrystusowej – ma oddawać królewską godność Syna Bożego. Od tej chwili staje się ona bowiem udziałem nowo ochrzczonego[15].

Zaszczepienie islamu na ziemi egipskiej i zmiana porządku społecznego wraz z przyjściem w VII wieku Arabów przynosi duże urozmaicenie w kre-

---

[12] Dopiero w XII wieku – po licznych podziałach Kościoła – ustalono kanon barw szat liturgicznych używanych w Kościele rzymskim – zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 114–115 oraz T. Sinka, *Symbole liturgiczne*, Kraków 2001, s. 25–27.

[13] Cyt. za: Klemens Aleksandryjski, *Paedagogus*, [w:] D. Forstner, op.cit., s. 115.

[14] Znaczenie krwawych znaków krzyża, w praktyce egzorcyzmów Kościoła koptyjskiego zostało omówione przez autorkę w: I. E. Smolińska, *Symbolika krzyża w arabskojęzycznej literaturze religijnej i obrzędowości Koptów*, Łódź 2008, s. 108–110. Interesujący materiał dotyczący przypadków opętań, jak również wypędzania złych duchów u Koptów można znaleźć w: O. Meinardus, *Christian Egypt Faith and Life*, Cairo 1970, s. 225–230.

[15] Zob. I.E. Smolińska, op.cit., s. 131.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

acji symbolicznej kolorów. Już w VIII wieku w imperium muzułmańskim funkcjonował przepis nakazujący innowiercom noszenie specjalnych znaków i odzienia odróżniającego ich od wyznawców Allaha. Z czasem utarł się zwyczaj przypisywania chrześcijanom koloru niebieskiego, żydom zaś żółtego. W okresie panowania Turków osmańskich obowiązywały dekrety sułtańskie regulujące kwestię strojów. Naznaczenie odpowiednim kolorem szaty nie tylko określało przynależność religijną, ale także ukazywało status społeczny. Wyznawcy chrześcijaństwa i judaizmu, wprawdzie przynależący do grupy Ludzi Księgi[16] i jako tacy objęci prawną ochroną, niejednokrotnie byli dyskryminowani i upokarzani. Świadczą o tym rozporządzenia pojawiające się często obok tych dotyczących stroju, np. zakaz jazdy na wierzchowcu czy używania siodła.

Znane są tymczasem opisy z czasów średniowiecza ukazujące niezwykłą barwność odzienia muzułmanów. Zadziwiać nas może, na przykład, zwyczaj zakładania przez eleganckich mężczyzn kolorowych skarpet, które stawały się ozdobą obuwia czarnego, żółtego czy czerwonego, przy czym czerwień charakterystyczna była dla pantofli mieszczan. Status społeczny panów rozróżniano także po formie i kolorze brody. Ta o średniej długości zafarbowana na zielono, niebiesko, czerwono lub żółto ujawniała przynależność do warstwy mieszczańskiej. Natomiast skromna, krótko przystrzyżona wskazywała na niewolnika. Broda dorodna, w kolorze białym wyróżniała ludzi o wysokiej pozycji społecznej; czarna, rozdzielana pośrodku noszona była przez wojskowych[17]. Ta wielobarwność w stroju i ozdobach, przywędrowawszy ze Wschodu, zadomowiła się również na ziemi egipskiej.

Na przestrzeni wieków mody ulegały zmianie. Przepych jednak w materiałach i kolorach szedł zawsze w parze z zamożnością, a zatem wiązał się z pełnioną funkcją w społeczeństwie.

Warto wspomnieć, że ważnym elementem stroju mężczyzny, mówiącym o wyznawanej wierze i jego pozycji rodowo-społecznej, a także ewentualnej przynależności do jakiegoś z ugrupowań religijnych, był turban. Wyróżnikiem w tych kwestiach stawał się odpowiedni kolor, materiał oraz rodzaj zwo-

[16] *Ahl al-Kitab*, czyli Ludzie Księgi – to koraniczne określenie wyznawców religii objawionych. W tym kontekście Koran wymienia żydów, chrześcijan i sabejczyków. Prawdy, które znalazły się we wcześniejszych objawieniach proroków, przed Mahometem, pochodzą – według islamu – z tej samej Księgi Matki (arab. *Umm al-Kitab*) znajdującej się w niebie. Jako że – jak wierzą muzułmanie – uległy one wypaczeniu, Bóg zesłał ludzkości Koran.

[17] Zob. M. Stachniuk, *Miasto muzułmańskie*, „Portal i Kwartalnik Emiddle East", www.emiddle-east.info/index.php?option=com_content&task=view&id=408&Itemid=194 (11.02.2009).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jów. Chrześcijanie nakładali turbany niebieskie z białą przepaską. Generalnie w okresie panowania osmańskiego innowiercy należący do Ludu Księgi mogli przywdziewać turbany czarne, szare, niebieskie oraz jasnobrązowe. Zieleń i biel zarezerwowana była dla wyznawców islamu. Turbany zielone nosili niegdyś ci, którzy szczycili się wywodzeniem swojego pochodzenia od proroka Mahometa[18], białe natomiast oznaczały po prostu wyznawców Allaha i do dnia dzisiejszego są one popularnym nakryciem głowy muzułmanów.

Zieleń tymczasem jest najbardziej charakterystycznym kolorem islamu. Symbolizuje ona mądrość i rzeczywistość raju. Stanowi również barwę proroków. Mahomet miał nosić płaszcz właśnie w kolorze zielonym[19]. Biel – podobnie jak w chrześcijaństwie – wyraża czystość, także rytualną. Z zapisów podróżniczych z końca XIX wieku dowiadujemy się, że ówczesne młode kobiety egipskie, prawdopodobnie panny, całe nosiły się na biało[20]. Trzeba dodać, że barwa ta przynosi dobrą wróżbę[21]. Działanie magiczne, ochronne przypisuje się jednak błękitowi. Przeświadczenie o apotropaicznym znaczeniu koloru niebieskiego, typowe dla ludów Bliskiego Wschodu, wiąże się ze skojarzeniem go z niebem, a tym samym z mocą Boga królującego w niebiosach[22]. Alternatywę w tej kwestii stanowi czerwień. Zarówno muzułmanom, jak i chrześcijanom z tego regionu nie jest obcy zwyczaj wiązania czerwonej nitki lub wstążki przeciwko mocy złego.

Kolejne panowania muzułmańskie na ziemi egipskiej, identyfikując się z konkretnymi kolorami wnoszonymi jako znaki państwowe, poszerzały spektrum znaczeń poszczególnych barw w mentalności społecznej. Kalifowie z dynastii Umajjadów, sprawujący władzę do połowy VIII wieku, posługiwali się flagą w kolorze białym. Nawiązali w ten sposób do początków islamu. Prorok Mahomet, jak głosi tradycja, zdobywszy święte miasto Mekkę, wszedł do niej właśnie z białą flagą[23]. Biel ponadto oznacza islam, czyli poddanie się

[18] B. Stępniewska-Holzer, *Życie codzienne na Bliskim Wschodzie w XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 60.

[19] M.M. Dziekan, *Symbolika arabsko-muzułmańska*, Warszawa 1997, s. 52.

[20] B. Stępniewska-Holzer, op.cit., s. 63.

[21] M.M. Dziekan, op.cit., s. 52.

[22] Powszechnie stosowane są różnego rodzaju amulety w kolorze błękitnym. Mają one chronić przed tzw. złym okiem, ale także przynosić pomyślność. Są to najczęściej błękitne koraliki lub wisiory przypominające pawie oczka, w Egipcie natomiast skarabeusze. Ich skuteczność tłumaczą niektórzy dobrym, uspokajającym wpływem błękitu na organizm ludzki, inni – działaniem ochronnym niebios.

[23] Zob. *Flaga muzułmańska, państwa muzułmańskiego (kalifatu) i inne flagi używane w wiecie muzułmańskim*, www.islam-in-poland.org/main/index.php/weblog/more/flaga_muzumaska_pastwa_muzumaskiego_kalifatu_i_inne_flagi_uywane_w_wiecie_m/ (12.02.2009).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

woli Boga. Abbasydzi upodobali sobie czerń. Również i czarna abbasydzka flaga znajduje swoje uzasadnienie w okresie pierwszych podbojów. Tradycja mówi o dwóch flagach wówczas funkcjonujących i używanych przez Proroka. Czarna była flagą walki, biała zwycięstwa i państwa muzułmańskiego[24]. W X wieku, gdy władzę w Egipcie przejęła szyicka dynastia Fatymidów, pojawiły się flagi zielone. Zieleń odzwierciedlała przynależność do potomków Alego, brata stryjecznego i zięcia proroka Mahometa. Krąg jego zwolenników dał początek szyitom. W późniejszych wiekach w użyciu była flaga czerwona – charakterystyczna dla Turków osmańskich.

Współcześnie Arabska Republika Egiptu posługuje się flagą trójkolorową: czerwono-biało-czarną. Nie trudno odczytać w niej odniesienia do historii Egiptu muzułmańskiego. Jest to jednak zasadniczo kolorystyka, która odwzorowuje tzw. Flagę Wyzwolenia Arabów – znak nowej rzeczywistości, którą stanowi obalenie monarchii w 1952 roku i proklamowanie republiki. Czerwień symbolizuje męstwo w walce i przelaną krew, biel kojarzona ze światłem – dobrą przyszłość, a czerń odnosi się do mrocznej przeszłości[25]. I znów jak w przypadku koron faraońskich kolorystykę tę można odczytać jako dobrą wróżbę dla kraju. W zaskakujący sposób zestawienie barw obecnej flagi Egiptu, opierające się przecież jedynie na wycinku muzułmańskich dziejów tych ziem, doskonale wpisuje się w tradycję starożytną, gdzie połączenie bieli i czerwieni nakrycia głowy władcy symbolizowało zjednoczony Egipt, a terytorium jego nazywane było *Ta Kemet*, czyli „czarna ziemia".

[24] Ibidem.

[25] Por. A. Znamierowski, *Flagi świata. Ilustrowany przewodnik*, Warszawa 2002, s. 41, 92.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Włodzimierz Moch

Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów i jego kulturowe powinowactwa

Kolor miał zawsze w kulturze, a właściwie w kulturach świata ogromne znaczenie symboliczne, które zwłaszcza w dziedzinach związanych z kreacją artystyczną znalazło swój najistotniejszy wyraz i najżywszy oddźwięk. Pełnił rozliczne funkcje natury społecznej, politycznej i kulturowej. Celem tego artykułu jest próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak postrzegały kolor i jaką rolę odegrał i ciągle odgrywa w niektórych ruchach społecznych, co wyraża i do czego służy powstałym w związku z nimi subkulturom, głównie młodzieżowym. Moja uwaga skupi się na prześledzeniu funkcji koloru jako narzędzia komunikacyjnego i artystycznego, za pomocą którego realizują one różne cele, m.in.:

a) kreują swój wizerunek,
b) podkreślają założenia światopoglądowe, filozofię i wartości leżące u podstaw swych działań,
c) wyrażają stan świadomości młodego człowieka jako uczestnika kultury Zachodu po doświadczeniach ery konfliktów, wojen i totalizmów,
d) prowadzą artystyczne eksperymenty i kreują dzieła, które mają poruszyć, a nawet przebudować wrażliwość estetyczną odbiorcy.

Zajmę się kilkoma wybranymi subkulturami działającymi na świecie i w Polsce po II wojnie światowej, w których działalności i dorobku barwy odegrała niebagatelne znaczenie: hipisami, rastafarianami i grafficiarzami. Szczególną uwagę skupię na prześledzeniu symboliki kolorów w subkultu-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rze hipisowskiej i na kulturowych odniesieniach do niej, jakie dostrzegam w podobnym podejściu do traktowania kolorów w środowiskach rastafariani grafficiarzy. Opisując każdą z subkultur, będę rozpoczynał od sprawy dla nich bardzo ważnej – od wizerunku. Chodzi zarówno o wygląd i strój poszczególnych uczestników, jak i o wizerunek zbiorowy, wewnętrzny, który ma wymiar bardziej ideologiczny, symboliczny. Określa on kulturowy charakter wspólnoty, a zwłaszcza rodzaj tożsamości społecznej, która powstaje i konstytuuje się wskutek bardziej lub mniej intencjonalnych aktów podejmowanych w ich działaniach. Spontanicznie budowany image był zawsze dla subkultur i ruchów kontrkulturowych *zewnętrznym znakiem tożsamości grupowej zastępującym legitymację, miał uczyć tolerancji wobec wszelkich dziwactw i odmienności* […] *znakiem i narzędziem prowokacji*[1].

Pierwszą subkulturą po II wojnie światowej, o globalnym zasięgu, która kolor uczyniła ważnym elementem swego image'u, ale i jednym z głównych narzędzi i znaków codziennej aktywności byli hipisi. Dzieci-kwiaty, jak ich nazywano, nosiły barwne powiewne stroje w etniczne wzory, przystrajały się w wianki i kolorowe paciorki. Ten sposób ubierania się w sposób ostentacyjny podkreślał swobodę i poczucie wolności jednostki nie poddającej się presji modelu, który nakazuje młodemu człowiekowi wbić się w garnitur i w takim uniformie iść i robić karierę w urzędzie, firmie czy w innej instytucji. Barwność i jaskrawość kolorów ubrań z założenia kłóci się z jednolitą szarością, granatem lub czernią garniturów lub garsonek, bielą koszul, bluzek i statecznością stonowanych kolorystycznie krawatów. Opozycja – kolorowy swobodny strój wolnego człowieka kontra utrzymany w urzędowym kolorze uniform – jeszcze silniej zaznaczała się w chwili, kiedy demonstrujący pokojowo hipisi, a zwłaszcza hipiski, w lufy karabinów trzymanych przez amerykańskich żołnierzy wkładali czerwone róże; m.in. dlatego ruch ten otrzymał miano *flower power*. Działo się tak nie tylko podczas demonstracji antywojennych skierowanych przeciwko konfliktowi zbrojnemu w Wietnamie i militarystycznej polityce waszyngtońskich jastrzębi, ale w działaniach podejmowanych wobec wszelkich przedstawicieli struktury władzy, np. policjantów. Pokojowe nastawienie i nieco naiwne zachowania dzieci-kwiatów miały na celu zniesienie przejawów nienawiści i ksenofobii w każdej postaci.

[1] M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 2003, s. 101.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

W ruchu hipisów bardzo silny był nurt ekologiczny, związany z ich ucieczką z wielkich amerykańskich miast i przeprowadzką na odległe farmy. Powrót do natury – postulowany w XVIII w. przez Jana Jakuba Rousseau, a dokonany dwa wieki później przez rzesze nastoletnich nomadów, czyli rozpieszczoną młodzież wywodzącą się z bogatej *middle class* społeczeństwa amerykańskiego – okazał się najbardziej widocznym dążeniem i znakiem ruchu *flower power*. Kolory ziemi stały się nieodłącznymi składnikami codziennego otoczenia hipisów, dlatego brązy, zielenie i szarości w ich ubraniach były czymś zupełnie naturalnym. Szybko jednak zaczęli łączyć je z barwami znacznie bardziej intensywnymi, a charakterystycznymi dla odległych kultur świata, ale i dla odmiennych stanów świadomości, związanych głównie z zażywaniem narkotyków.

Sympatyzujący z hipisami Beatlesi chodzili w owym czasie w kolorowych tunikach, a George Harrison, zauroczony kulturą i religiami Indii nosił barwne stroje hinduskie. Podobnie czynił Jimi Hendrix, ale w jego ubraniach dominowała kolorystyka i wzory etniczne rodem z Afryki, ojczyzny jego praprzodków. Szczególnie upodobał sobie kolor czerwony, który świetnie harmonizował z jego gorącym temperamentem manifestowanym podczas występów. Czerwień ewokowała treści głęboko zakorzenione w literackich modelach miłości. Zadaniem mężczyzny jest rozpalenie tego uczucia w poznanej kobiecie – bohaterowie licznych piosenek śpiewanych przez Hendrixa płoną w ogniu uczuć. Z kolei Carlos Santana, ten z okresu hipisowskiego festiwalu w Woodstock, preferował stroje może nie wprost meksykańskie, ale swą jaskrawością i bogactwem kolorów odsyłające wprost do folkloru Meksyku. Podkreślanie etnicznych korzeni dobrze świadczyło tak o samych artystach, jak i duchu tolerancji panującym w środowiskach hipisów, ale nigdy nie nabrało mocy dogmatu. Hendrix często występował także w zwykłych białych golfach lub t-shirtach, a Santana w eleganckich ciemnych marynarkach i klasycznych kapeluszach na głowie.

Poczucie koloru hipisów nie ograniczało się do naturalnego otoczenia, krajobrazu, w którym przebywali na co dzień, lecz przenosiło się na obszary psychiki i wyobraźni. Mam na myśli ich doświadczenia narkotyczne – opisy kolorowych wizji po zażyciu marihuany i LSD stały się treścią licznych piosenek. Utwór Beatlesów *Lucy in the Sky with Diamonds*, z zakamuflowaną w tytule nazwą narkotyku LSD, przenosił w sferę narkotycznych doznań (figura nieba – „niebieskiego" raju skojarzona z „objawionym" lśnieniem diamentu).

Psychodeliczne działanie LSD, po jego uzyskaniu w 1938 roku przez szwajcarskiego farmaceutę Alberta Hoffmanna, odkryli jako jedni z pierw-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

szych pisarze Ernest Jünger i Aldous Huxley[2]. Narkotyk ten wywołuje wielobarwne halucynacje, którym towarzyszą różnego rodzaju wizje o podłożu symbolicznym i metafizycznym.

W ten sposób jego zażywanie wzbogacało gamę doznań, ale głównie miało za zadanie *rozjaśnić* świadomość (psychedelic < psyche 'dusza' + delos 'jasny'). Motywowane psychodelicznymi doznaniami baśniowe wizje plastyczne, jakie ponad 40 animatorów zawarło w animowanym filmie z muzyką Beatlesów *Yellow Submarine* z 1967 roku korespondowały z ulubioną estetyką hipisów. Film George'a Dunninga hołdował narkotykowym odlotom generacji *flower power* w oparach LSD i starał się komercyjnie wykorzystać modę na psychodelię, rozumianą jako oryginalne połączenie muzyki, sztuk wizualnych, ekologicznego image'u i swoistych zachowań kulturowych, przypisywane hipisom, oddające halucynacyjną wielobarwność i wielokształtność ich narkotycznych podróży w głąb własnej psychiki.

W nurt hipisowskiej psychodelii wpisywały się bajecznie kolorowe okładki płyt takich artystów i zespołów rockowych zafascynowanych ruchem hipisów, jak Carlos Santana, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Frank Zappa z zespołem Mothers of Invention, Grateful Dead, Country Joe and The Fish, The Beatles, The Rolling Stones, Moody Blues. W centralnym miejscu ilustracji, która pojawiła się na okładce albumu Carlosa Santany *Abraxas* z 1970 roku malarz Robert Venosa umieścił mitycznego boga Abraxasa, uznawanego przez chrześcijan za demona, tu w postaci ciemnoskórej nagiej i pięknej kobiety. Wokół niego fruwa czerwony anioł wyobrażony także jako naga kobieta, jedno z jego skrzydeł ma kolor fioletowy. Niejasność przesłania (anioł zagłady oddaje cześć Abraxasowi?) zostaje podkreślona przez podtekst erotyczny i ekspresjonistyczną wizyjności tej sceny, której niezwykłość została zintensyfikowana dzięki utrzymanemu w jaskrawych kolorach tłu. Tworzy je abstrakcyjny w dużej mierze pejzaż z dominującym słonecznikiem, symbolem nowego lepszego świata.

Dążąc do uzyskiwania wizji i przeżyć psychicznych, psychodelia uruchomiła całą gamę środków muzyczno-dźwiękowych i plastycznych oraz efektów świetlnych zdominowanych przez mocne, wyraziście jasne kolory[3]. Za ich pomocą usiłowano nie tylko oddać bieżący stan świadomości, ale głównie ją poszerzyć, uzyskując jasną, zrozumiałą dla młodego człowieka wizję rzeczywistości i przyszłego świata. Prorokiem rewolucji psychodelicznej był

[2] K. Sipowicz, *Hipisi w PRL-u*, Warszawa 2008, s. 12.

[3] Wg *Longman* 1995 *psychedelic art, clothing etc. has complicated patterns of strong bright colours, shapes etc.* (s. 1140).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

amerykański naukowiec Timothy Leary, jeden z głównych ideologów ruchu hipisowskiego i autor hasła *Drop out, turn on, tune in*, czyli 'odpadnij, włącz się i dostrój', za pomocą którego zachęcał do zerwania z dotychczasowym mieszczańskim, czyli – w domyśle – wygodnym i gnuśnym stylem życia w USA i przyłączeniem się do ruchu hipisów. Substancją, która miała sprawić powszechne *oświecenie* i ułatwić decyzję było właśnie LSD.

Oświecenie umysłów i związane z nim wyzwolenie seksualne miało doprowadzić do powszechnego panowania (wolnej) miłości i pokoju. Wkrótce ta naiwna filozofia odsłoniła swoją *ciemną twarz*, jaką dla wielu młodych ludzi okazały się psychozy, depresje, schizofrenia[4] oraz uzależnienie od narkotyków, często znacznie silniejszych od *kwasu* (nazwa LSD ma slangowy odpowiednik *acid*). Propagatorem *kwasowych podróży* (ang. *acid trip*) w głąb własnej psychiki i świadomości był jeszcze w latach sześdziesiątych ubiegłego wieku Ken Kesey, autor znanej powieści *Lot nad kukułczym gniazdem*, w której kontrola i przymus szpitala psychiatrycznego została przeciwstawiona światu nieograniczonej niczym wolności. Organizował on wraz ze skupioną wokół niego grupą młodzieży podróże po Stanach Zjednoczonych i Meksyku pomalowanym w psychodeliczne barwy autobusem i zachęcał podczas urządzanych zabaw do przyjmowania LSD. Podczas *acid tests*, czyli *prób kwasu* grupy artystycznej i intelektualnej cyganerii, zbuntowani studenci i początkujący hipisi przyjmowali wraz z posiłkiem ten narkotyk, a jego działanie wzmacniały różnego rodzaju efekty świetlne, stroboskopy, filmy, wreszcie przetwarzany elektronicznie głos mistrza. Czasami pełne euforycznych przeżyć kwasowe podróże, w których wrażenia kolorystyczne mieszały się z dźwiękowymi, zamieniały się w *bad* lub *dead trips*, czyli w *podróże śmierci*. Było to raczej symboliczne, w dużej mierze wyobrażone przeżycie własnej śmierci, które z założenia organizatorów narkotycznych spektakli miało mieć moc oczyszczającą. Znakiem tych niebezpiecznych eksperymentów stał się wizerunek kościotrupa. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że w optymistycznym i jasnym wizerunku hipisowskim stanowi on dysonans. Zwłaszcza grupa Grateful Dead, która często przygrywała uczestnikom *prób kwasu*, z upodobaniem używała go jako symbolu na okładkach swych płyt czy na koszulkach. Warto jednak zaznaczyć, że wyobrażenie kościotrupa, przeważnie autorstwa Ricka Griffina, jest kolorowe, a okulary przeciwsłoneczne skrywające oczodoły odbijają słoneczny blask. Miało to zapewne oznaczać zbratanie się ze śmiercią jako traumatycznym doświadczeniem egzystencjalnym. Eu-

[4] K. Sipowicz, op.cit., s. 31.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

foryczne i kolorowe przeżywanie własnej śmierci wkrótce przestało być częścią wizyjnego spektaklu, a stało się rzeczywistym przeżyciem o charakterze eschatologicznym – mam na myśli śmierć po przedawkowaniu narkotyków takich znanych artystów związanych z hipizmem, jak: Jimi Hendrix, Janis Joplin czy charyzmatyczny lider Grateful Dead Jerry Garcia. Jeden z takich narkotycznych odlotów opisuje Hendrix w utworze *Purple Haze*, akcentując rolę fioletu w przeżywanej wizji:

> Purpurowa mgła w moim mózgu
> Ostatnio wszystko zdaje się być inne
> Zachowuję się dziwnie i nie wiem czemu
> Przepraszam, teraz będę całować niebo

Jak pisze Kamil Sipowicz, *dla hipisów świat tych, którzy nigdy nie zrozumieją, czym jest „druga strona tęczy", to szary świat ludzi gruboskórnych, pozbawionych wglądu, skupionych na swoich małych karierach, ludzi, którzy dzielą swoje życie na pracę i relaks, polegający najczęściej na weekendowym piciu alkoholu i oglądaniu telewizji*[5]. Także malowanie samochodów w jaskrawe pulsujące kolory tęczy stanowiło dla uczestników tej subkultury jeden z przejawów ich spontaniczności i wyraz protestu skierowanego przeciwko szarzyźnie i codziennej rutynie życia amerykańskich mieszczan. Kontemplacja barwności i zmysłowego piękna świata, doświadczana bezpośrednio w kontakcie z przyrodą, ale także wskutek zażywania narkotyków pozwalała im nadawać mu niemal sakralną odświętność i prowadziła w stronę filozofii i religii Wschodu – hinduizmu i buddyzmu, ale i ku kulturze Indian, a kult natury w dziwny sposób łączył się w ich wspólnotowych doświadczeniach z kultem śmierci. W związku z tym nie do końca mogę zgodzić się ze zdaniem Sipowicza, że hipisowska ideologia *rajskiego ogrodu* (dlaczego akurat *rajskiego*?), kwiatów, piękna i niwelujących wszelkie bariery narkotyków była wyrazem negowania przez jej wyznawców cierpienia i śmierci[6]. Moim zdaniem idealizm autora, który sam był uczestnikiem ruchu hipisowskiego, podważa obiektywność tego sądu. W przypadku hipisów raczej należy mówić nie o negowaniu śmierci, ale o jej oswajaniu przez poddawanie się praktykom mistycznym i transowo-ekstatycznym przeżyciom, zwanym przez Friedricha Schillera *oddychaniem w świetle różanym*[7]. Poddawanie się, czyli jed-

[5] K. Sipowicz, op.cit., s. 49.
[6] Ibidem, s. 31.
[7] Ibidem, s. 61.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nak zniewolenie, od którego hipisi tak uciekali. Czasami, jak wspomniałem, prosto w objęcia śmierci, po odkryciu przez nich demonicznej i prowadzącej ku samozagładzie, jak się okazało, a nie tylko jasnej i świetlanej strony natury ludzkiej.

W Polsce radosna hipisowska inwazja koloru znalazła także swoje ujście, ale zanim to nastąpiło, władze PRL-u walczyły zaciekle z prekursorami polskich hipisów, czyli bikiniarzami i tzw. złotą młodzieżą. Za szczególnie niebezpiecznych władza ludowa uważała bikiniarzy, zarzucając im amerykański, czyli wrogi polskiemu styl życia, objawiający się m.in. noszeniem kolorowych skarpetek. Nobilitacja koloru jako symbolu swobody i wyzwolenia od zewnętrznej presji miała jednak dopiero nastąpić w następnej dekadzie – hipisowskiej. Polscy hipisi, tak jak amerykańscy, nosili długie włosy i kolorowe stroje. W szaro-burym PRL-u takie podkreślanie swojej odmienności stanowiło wyzwanie nie dla konsumpcjonistycznego społeczeństwa jak w USA, bo problem konsumpcjonizmu w socjalistycznej gospodarce niedoboru nie istniał, ale dla totalistycznej władzy i marksistowskiej doktryny. Władza ludowa tępiła wszelkie odstępstwa od oficjalnej ideologii i uznanych oficjalnie sposobów życia, dlatego ścigała rodzimych hipisów, mimo że był to u nas ruch o raczej marginalnym znaczeniu. Ta nikła kolorowa rewolucja jednak się nie poddawała – w imię buntu, ale także zabawy i prowokacji. Duże znaczenie miało też, czego nie ukrywali jej uczestnicy, wyzwolenie się spod okowów pruderii obyczajowej i seksualnych nakazów.

Koszula w kolorowe kwiaty i różnobarwne paciorki zawieszone na szyi przywódcy polskich hipisów – Proroka budziły wściekłość sekretarzy PZPR odpowiedzialnych za front walki ideologicznej, esbeków i usłużnych publicystów PRL-owskich czasopism, którzy już w tytułach obdarzali rodzimych hipisów takimi „twórczo" zmodyfikowanymi, aluzyjnymi i ironicznymi zarazem określeniami jak *kwiaty zła*, *zatrute kwiaty*, *polskie kwiatki*, *ładne kwiatki*[8]. W muzyce polskich zespołów młodzieżowych tamtego okresu czasami pojawiały się nieśmiałe nawiązania do estetyki i ideologii hipisowskiej, ale wartości tej kontrkultury równoważono zachowawczo hasłami o konieczności służby w ludowym wojsku[9]. Bigbitowcy z grupy Niebiesko-Czarni nosili nieco dłuższe włosy i stworzyli utwór w stylu *flower power Mamy dla was kwiaty*. Czerwone Gitary też popisywały się piosenkami utrzymanymi w tej poetyce, np. w tekście utworu *Kwiaty we włosach* pojawiła się aluzja do dzia-

[8] Ibidem, s. 108.
[9] Ibidem, s. 338.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

łalności dzieci-kwiatów, a zwłaszcza do słów hipisowskiego hymnu *San Francisco*, wykonywanego przez Scotta McKenzie: *If you're going to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair*. Utrzymana w hipisowskich klimatach płyta Breakoutów *Na drugim brzegu tęczy* wpisywała się jednoznacznie w sferę psychodelicznych eksperymentów hipisów amerykańskich z LSD.

Niemal każdy utwór polskich wykonawców inspirowany hipisowskimi treściami zwykle już w tytule zawierał bezpośrednie odniesienie do koloru jako symbolu określonych wartości i znaku narkotycznych przeżyć. Na przykład *Zegarmistrz światła*, utwór śpiewany przez Tadeusza Woźniaka (autor słów Bogdan Chorążuk) także odnosił się do doświadczeń psychodelii. Jasność umysłu, o czym była mowa wcześniej, hipisi mieli uzyskiwać po przebyciu narkotycznej podróży, której ostatecznym celem był *błękit*, czyli hendrixowe niebo. Z tego powodu zegarmistrz jest *jasny*, a także *gotowy* – zapewne do kontaktu z Absolutem, wreszcie – *purpurowy*, „psychodeliczny" kolor (przywoływany w utworze Hendrixa *Purple Haze*):

A kiedy przyjdzie także po mnie
Zegarmistrz światła purpurowy
By mi zabełtać błękit w głowie
To będę jasny i gotowy

Wrocławska grupa Romuald i Roman otwarcie przyznawała się do uprawiania rocka psychodelicznego, a jeden z jej najbardziej znanych utworów nosił tytuł *Z brzytwą na poziomki* (słowa Marek Skolarski). Wyznawany w niej ekologizm łączył się z zakamuflowaną aluzją do „kolorowych" przeżyć wywoływanych przez LSD i marihuanę. Ich intensywność jest podkreślana nie tylko przez przywołanie barw natury (czerwone poziomki, wielobarwna ważka i kwiaty, zielony las), ale i przez skojarzenie z ostrością brzytwy jako narzędzia zagłady. Negatywny bohater to osobnik biegający z brzytwą po lesie – obraz bardziej wizyjny niż realistyczny. Ma on błyszczące oczy – co stanowi objaw szaleństwa. Pozytywni jesteśmy my, *zielone fauny* – obrońcy przyrody, ale, być może, także miłośnicy marihuany, a z pewnością zwolennicy pacyfizmu:

Z brzytwą na poziomki wybiegał co rano
oczy miał błyszczące i włosy rozwiane
biegł, biegł w zielony las z brzytwą
Jak można poziomki ścinać ostrą brzytwą,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

deptać małe kwiatki ważki straszyć szpilką,
biec, biec w zielony las z brzytwą

My, zielone fauny, na fujarkach grajmy
My, zielone fauny, niszczyć mu nie dajmy,
obrońmy poziomki pachnące soczyste,
obrońmy poziomki zabierzmy mu brzytwę.

Wykorzystywany w hipisowskiej ikonografii i w tekstach motyw słońca jako symbolu wolności i działań proekologicznych także doczekał się swej polskiej realizacji w postaci rozbudowanej kompozycji krakowskiej grupy Dżamble pt. *Wołanie o słońce nad światem*. Tu jednak autor tekstu, Leszek Aleksander Moczulski, idzie dalej – uczuciowe i moralne odrodzenie człowieka łączy z jego „oświeceniem" dokonanym nie przez narkotyki, ale wyłącznie dzięki bliskiemu kontaktowi z naturą. Ma ona kolor jasny, kolor świtu, kiedy barwy wszelkich obiektów dopiero nabierają mocy i blasku. Harmonia między jasną stroną natury i kultury materialnej stworzonej przez człowieka (drogi, wioski), z jednej strony, oraz jasną stroną ludzkiej duszy – z drugiej, ma prowadzić do reaktywowania autentycznych pierwotnych uczuć, do stanu, w którym ciemne moce zła nie mają dostępu do ludzkiej istoty. Kontrast jasności symbolizującej dobro, a w tym przypadku przeżyć jako oznak energii życiowej, jaka tkwi w człowieku, oraz ciemności jako znaku zła to jeden z głównych toposów religii i kultury, to wątek rozpowszechniony w filozofii czy religii:

Niech wołanie krzyk płacz śmiech
Świt tak powoli budzi w nas
Niech znowu świeci słońce ponad światem
Niechaj wszystkie naraz spłyną rzeki
Niechaj wzejdą trawy lasy drogi wioski ziemia niebo dziś
Niechaj ludzie otworzą okna skoro już świt
Niechaj ludzie obudzą się wreszcie skoro już świt
Niechaj ludzie otrząsną się wreszcie z lęku nienawiści skoro już świt

Dla współczesnych subkultur bardziej niż tęcza kolorów charakterystyczna jest czerń i sygnalizowane przez nią nastroje narcystyczne i dekadenckie (subkultura gotów, środowiska emo), a nawet postawy i poglądy antychrześcijańskie (satanizm w niektórych nurtach black metalu). Za to wielobarwność kolorystyczna jest wyraziście obecna w symbolice ruchów społeczno-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

-religijnych, takich jak rastafarianie czy krysznaici. Dla tych pierwszych symboliczną wartość mają kolory: czerwony, żółty (złoty) i zielony, przejęte z flagi etiopskiej, podkreślające związki rastafarian z Afryką i kultem wieloletniego przywódcy tego kraju Hajle Sellasje. Te barwy Afryki są często obecne w ich strojach. Czerwony oznacza ofiarę krwi, zielony – marihuanę, złoty podobno jest wyrazem nadziei na przyszłe bogactwo Afryki.

Murzyński działacz z USA, ale urodzony na Jamajce – Marcus Garvey – był prekursorem emancypacji obywateli czarnej rasy, już w latach trzydziestych XX wieku głosząc hasło *Czarne jest piękne* i namawiając Afroamerykanów, aby wrócili do Afryki, co okazało się nierealne. Zamiast powrotu do ogarniętej wojnami, głodem i epidemią HIV krainy przodków ich młode pokolenia wolą życie na bogatym kolorowym Zachodzie we wspólnotach, które funkcjonują albo na zasadzie całkowitej autonomii, albo przyjaznego sąsiedztwa z ludźmi innych ras i nacji. Bajecznie kolorowa hipisowska pacyfa, jako symbol pokoju, w wydaniu rastafariańskim ma trzy wspomniane kolory. Podobnie jak hipisi, wyznawcy tej religii noszą luźne i kolorowe stroje (często są to kolorowe hinduskie sari lub długie afrykańskie galabije), a podobieństwa z hipizmem można także dostrzec w przejęciu się ideami pacyfizmu, wspólnotowości i wszechogarniającej świat miłości jako panaceum na jego problemy. Subkulturowe wspólnoty rastafarian, zwłaszcza zamieszkujące obszary poza rodzimą Jamajką, czyli głównie miasta zachodniej Europy, łączy *świadomość wspólnej historii, mitologia rasy i wspólne oczekiwanie na Dzień Sądu*[10]. Na trójkolorowych flagach wywieszanych przez rastafarian na swych mieszkaniach w Londynie widnieje często zielony liść marihuany. Od dziesiątków lat czczą oni starotestamentowego boga Jah (Jahwe) w podobny sposób – ubrani w białe szaty, za pomocą podawanej z ręki do ręki fajki palą ganję, czyli marihuanę, uznawaną przez nich za święte ziele[11]. W ikonografii rasta, zwłaszcza na tle trójkolorowej flagi często pojawia się także symbol boga Jah, co ma oznaczać jedność ideałów i przeżyć zarówno religijnych, jak i etnicznych i narkotykowych.

Są jednak znacznie liczniejsze niż rastafarianie środowiska, które kolor uczyniły głównym znakiem swej obecności w społeczno-kulturowym pejzażu pojmowanej globalnie rzeczywistości i zarazem podstawowym składnikiem tworzywa artystycznego, jakim się posługują. To grafficiarze, zwani *writerami* czy, bardziej po polsku, *malarzami*, a identyfikujący się powszechnie

[10] M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992, s. 78.

[11] Rastafarianie wierzą, że palona przez nich rytualnie marihuana to Drzewo Życia, wspominane w Piśmie (zob.: http://www.religie.424.pl/articles.php?lng=pl&pg=1342).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jako uczestnicy subkultury hiphopowej, którzy od kilkudziesięciu lat na całym świecie ozdabiają swymi sprejowymi malunkami ściany domów i różne ruchome obiekty, głównie pociągi (ostatnio także nawet samoloty). Najważniejszy element ich stroju stanowi ciemny kaptur lub kominiarka, które dobrze przysłaniają oblicza malarzy i utrudniają ich identyfikację podczas akcji wyłapywania przez stróży porządku. Osoby negatywnie oceniające ten ruch, np. krytyk sztuki Andrzej Osęka, używają głównie wartościujących ujemnie określeń związanych ze zmysłem wzroku. Większość z nich odnosi się do poczucia barwy; graffiti, jego zdaniem, jest to *kolorowa plątanina*, *jaskrawa inwazja*, *kolorowe płachty*, *pstra, zbełtana i brudna w sensie kolorystycznym materia bez konsystencji*. *Ta znana dziś wszystkim substancja wizualna budzi u większości obywateli wstręt, jeśli nie lęk*, a ponadto *degraduje otoczenie* i *zamienia miejsca*, w którym je umieszczono *w śmietnik* – stwierdza autorytatywnie krytyk. Akcentuje on fakt, że graffiti zrodziło się w *kolorowych dzielnicach*, jak nazywa murzyńskie kwartały Nowego Jorku i nie jest to, w kontekście jego ekspresywnie negatywnej „kolorowej" stylistyki, określenie neutralne uczuciowo. Z kolei, zupełnie serio używa związku wyrazowego *aerozolowe przestępstwo*, wzorując się na nazwie najbardziej znanego portalu internetowego poświęconego graffiti na świecie – *Art Crimes* i udając, że nie wie, iż to ostatnie określenie jest ironiczne, odnoszące się do działań policji i prokuratury zwalczających w wielu krajach grafficiarzy niczym najgroźniejszych przestępców[12].

Tymczasem przez kilkadziesiąt ostatnich lat graffiti wykrystalizowało się nie tylko jako fenomen kulturowy, ale doczekało tysięcy interesujących realizacji, uzyskując status sztuki, nawet jeśli sytuuje się ona „jedynie" na obszarze kultury popularnej. *Barwna swoboda kontrkultury*, o której mowa w artykule Osęki, ale nie w odniesieniu do graffiti, zaczęła przynosić dojrzałe owoce w postaci artystycznych wytworów writerów, wypełniających swoimi niejednokrotnie frapującymi kolorowymi kompozycjami *miejscówki* na obszarze miasta, ale także malujących coraz częściej na płótnie (farbą w aerozolu lub za pomocą innych środków technicznych, takich jak flamaster czy pędzel), uprawiających nowoczesne formy grafiki komputerowej itd.

W moim przekonaniu jaskrawe kolory graffiti są w dużej mierze inspirowane estetyką hipizmu. Kiedy patrzy się na barwne kompozycje wykonane przez writerów, zwłaszcza na te, które obok fragmentów czysto abstrakcyjnych zawierają wizerunki ludzi oraz istot człekopodobnych, utrzymane

[12] A. Osęka, *Jaskrawa inwazja*, „Gazeta Wyborcza" 22.04.2001, nr 94, s. 16.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w konwencji komiksu (są to *charaktery*), to ma się wrażenie, że już to kiedyś widzieliśmy – w filmie *Żółta łódź podwodna* oraz na tęczowych okładkach płyt z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z ich pękatym lub fantazyjnie rozbieganym liternictwem (w dzisiejszym graffiti są to style *bubble* i *wildstyle*). Największa zbieżność zachodzi w przypadku porównania grafficiarskich *wrzutów* z plakatami reklamującymi osławione *acid tests* Keseya. Wydaje się, że psychodeliczne wizje hipisów posłużyły grafficiarzom do stworzenia podobnej „zmysłowej" palety kolorów i kształtów. Są to barwy buntu wyrażone w poetyce swobodnej i niezwykle wyrazistej ekspresji. Ich bogactwo i pewien z góry założony nadmiar (choć są malowidła utrzymane w jednym, ale za to wyrazistym kolorze) wyrażają protest wobec szarzyzny i nudy klasycznej kolorystyki miasta, zwłaszcza – brzydoty przygnębiających osiedli sypialni. Jaskrawe kolory w szarym mieście mają drażnić szarego obywatela i budzić pytania w rodzaju, czy struktura, w której żyje, nie ogranicza czasem jego wolności, nie umacnia rutyny w patrzeniu na świat. Forma plastyczna, niezdyscyplinowana i tworzona za pomocą nowych technik malarskich, ma go zaskoczyć pełnią życia, jaka w niej tkwi, siłą młodości i nadziei na zmianę otaczającej i przytłaczającej zarazem szarej rzeczywistości.

Graffiti okazuje się coraz bardziej udanym i efektywnym sposobem wyrażania siebie przez młodych ludzi obdarzonych talentem plastycznym. Ekspresja *kolorów* (barwnych kompozycji) nie tylko stała się ujściem dla uczuć, jakie ich nurtują, ale równocześnie jest sygnałem pozytywnych postaw i celów, które sobie stawiają.

Podsumowując, należy podkreślić dualizm hipisowskiej palety barw. Z jednej strony składają się na nią naturalne kolory ziemi i artefaktów stworzonych przez człowieka, a z drugiej – kolory „narkotykowe", uzyskane sztucznie w wyniku oddziaływania substancji chemicznych na ludzką psychikę. To dualistyczne „widzenie" – odnoszące się do postrzegania świata zewnętrznego oraz do przeżyć i wizji psychicznych wywarło duży wpływ na niektóre późniejsze subkultury, zwłaszcza na rastafarian i grafficiarzy, choć mają one także własne doświadczenia i dorobek estetyczny w dziedzinie wykorzystania barwy.

Kolor pełni w przywołanych subkulturach wielorakie funkcje. Jako składnik image'u przyczynia się do budowania ich tożsamości grupowej (funkcja identyfikacyjna), pomaga w wyrażaniu określonych postaw światopoglądowych, uczuć i stanu świadomości środowisk subkulturowych (funkcja ideologiczna, filozoficzna, ekspresywna), a także informuje społeczeństwo dorosłych o celach, jakie zamierzają one realizować w przyszłości (funkcja

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

informacyjna, autoteliczna). *Last but not least*, kolor jest niezbędnym składnikiem tworzywa i kreacji artystycznych, jakie subkultury stwarzają (funkcja artystyczna). Wiele tych kreacji to upiększająca nasze otoczenie sztuka dla sztuki (funkcja estetyczna), czyli manifestacja swobodnej ekspresji, jednak niektóre, tak jak prześmiewcze kompozycje Banksy'ego czy Faith 47 mają ambicje wpływania na bieżącą sytuację polityczną i społeczną.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Karolina Grabowska-Garczyńska

Kolor a tożsamość — o społecznym konstruowaniu siebie

Wstęp

Truizmem jest twierdzenie, że w świecie społecznym wygląd człowieka i jego ubiór odgrywają istotną rolę. Kanony piękna i brzydoty zmieniały się na przestrzeni lat, a moda od zawsze pełniła funkcję mechanizmu regulacji społecznej, budowania lub zrywania więzi między ludźmi oraz ekspresji własnej osobowości[1]. We wszystkich kulturach strój posiada wymiar symboliczny, a więc dotyczy głębszych płaszczyzn znaczeniowych. Warto podkreślić, że rolę odgrywa nie tylko jego jakość, styl, ale i dobór kolorów. Do niedawna, dzięki tradycji, otrzymywaliśmy w miarę jasne drogowskazy: kto jest kim. Od oczywistych i pomocnych – jak biały kitel lekarza czy czarny uniform policjanta, dzięki którym rozpoznawaliśmy do kogo zwrócić się po pomoc, poprzez szare łachmany biedaka, nasycone barwami, bogate stroje kapitalistów, po koszmary stygmatyzacji jak żółta gwiazda Dawida na ubraniu Żyda. Kolory były, i jak się wydaje, nadal są narzędziem społecznej taksonomii, umiejscawiającym jednostki w odpowiednich grupach. Mogą być również oznaką i dowodem kontroli.

Świat ponowoczesny skazał ludzi na życie w niepewności, ale również wyzwolił ich z przypisanych, jako niezmienne, miejsc w społeczeństwie. Nowoczesna moda pozwala konstruować siebie – takim, jakim chce się być.

[1] T. Szlendak, *Rozkoszna zaraza. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, Wrocław 2007, s. 7.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Strój i jego kolor nadal jest sposobem samoidentyfikowania się różnych subkultur, grup zawodowych, warstw społecznych. Dzięki nim możemy odczytać, choć nie zawsze (z taką samą jak dawniej) łatwością, pełnione w społeczeństwie role, status społeczny czy prestiż. Elegancka czerń sukni pozwoli nam na ocenę zasobności portfela czy pochodzenia społecznego właścicielki ubioru, w taki sam sposób, jak róż bluzki z cekinami z targowiska w zestawie z białymi kozaczkami. Charakterystyczny, ciemny strój gotów czy depechowców umożliwi rozpoznanie subkultury, jednak już w mniejszym stopniu mówi o przynależności klasowej[2].

Konwencje społeczne dotyczące (barw) strojów zarezerwowanych na określone okazje czy dla odpowiednich grup społecznych, płci etc. uległy ogromnemu rozluźnieniu. Nowoczesność dość radykalnie przekształciła charakter życia codziennego również w tej kwestii. W konsekwencji coraz trudniej o bezbłędne odczytanie jednostek poprzez kolor i jakość ich stroju. Różowa koszula u mężczyzny nie musi oznaczać homoseksualnych preferencji czy w ogóle braku męskości, może być autokreacją, podążaniem za modą. Podobnie jak noszenie czarnego koloru – nie musi oznaczać żałoby, a jedynie chęć stworzenia określonego wizerunku, image'u. Są to zewnętrzne formy wyrażania własnej indywidualności, podobnie jak w teorii organizacji, są *wizualnie prezentowanym, zewnętrznie kierowanym komunikatem*[3]. Inaczej rzecz ujmując, stanowią wyraz czyjejś tożsamości.

Przedmiotem niniejszego artykułu będzie próba odpowiedzi na pytanie o relacje (koloru) stroju i tożsamość jednostki. Jest to niewielki wycinek naszego codziennego życia, jednak współczesna socjologia również i takim aspektom rzeczywistości przygląda się z różnych perspektyw badawczych. Analizy tego zagadnienia dokonano na podstawie wyników jakościowych badań przeprowadzonych wśród studentów socjologii z Wydziału Społeczno-Ekonomicznego Wyższej Szkoły Gospodarki w Bydgoszczy[4]. Badania te nie są reprezentatywne, mają jednak posłużyć za drogowskaz w naszych rozważaniach. Zastanowię się, czym dla respondentów jest tożsamość, jakie znaczenie ma barwa ich stroju dla wyrażenia własnej indywidualności, jakie kolory postrzegają jako kobiece bądź męskie. Odrębną kwestią będzie zna-

[2] Choć jak udowadniał Pierre Bourdieu *gust radykalnie różni klasy*, więc prawdopodobnie nawet wśród jednej subkultury możemy stwierdzić, na podstawie dokładnej obserwacji, z jakiego domu wywodzi się jej członek.

[3] H. Mamzer, *Tożsamość a „image"*, [w:] *Kłopoty z tożsamością,* red. M. Golka, Poznań 2006, s. 52.

[4] Chciałabym podziękować za pomoc moim studentom, za poświęcenie części zajęć na badania dotyczące tożsamości indywidualnej.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

czenie stroju z perspektywy kompetencji noszącej go osoby i jego wpływu na zachowania innych jednostek. Z pewnością refleksje te nie pretendują do całościowego opisu złożonego zjawiska budowania tożsamości opierającego się na kolorystyce ubrań.

Kilka słów o tożsamości…

Sama problematyka tożsamości zyskała w ostatnim czasie na znaczeniu. Zajmują się nią liczni badacze[5], zastanawiając się nad definicją, wieloaspektowością oraz kryzysem tego zjawiska. Według Hanny Mamzer **tożsamość** należy rozumieć procesualnie – jest to *forma kształtowania własnej definicji siebie, która może odnosić się do wielu aspektów osobowości: jej funkcjonowania psychicznego, jej interakcji z innymi jednostkami i jej konfrontacji z wartościami kultury.*[6] Dodać należy, że w pracy tej interesować nas będzie zwłaszcza ta ostatnia kwestia. Współczesna kultura bowiem redukuje tożsamość tylko do jednego jej aspektu, tj. wizerunku jednostki. Pogląd, że *ciało i związany z nim wygląd nie jest już tylko przygodnym znajomym tożsamości*[7] najtrafniej oddała Judith Williamson, pisząc:

> grzebiąc rano w szafie z ubraniami, nie stoję jedynie przed wyborem, co na siebie włożyć. Stoję przed wyborem pomiędzy różnymi wizerunkami: różnica między elegancką garsonką a spodniami ogrodniczkami nie jest tylko różnicą pomiędzy tkaninami i stylem, ale również pomiędzy tożsamościami. Mam pełną świadomość, że ludzie będą przez cały dzień różnie na mnie patrzeć, zależnie od tego, co mam na sobie; będę konkretnym typem kobiety z jedną konkretną tożsamością, która wyklucza inne[8].

Poza procesem redukcji kultura także ogranicza. Limituje możliwości wyboru fasonu, koloru stroju do obowiązujących norm (likwidując też nieco udrękę tego wyboru). W przypadku ich nierespektowania prowadzi do wykluczenia jednostki. W toku socjalizacji pierwotnej uczymy się budować własną tożsamość (również tożsamość płciową). Poszukiwanie odpowiedzi

[5] Zob. Z. Bauman, A. Giddens, A. Appadurai, H. Mamzer, M. Golka, T. Szlendak.

[6] H. Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Poznań 2002, s. 49.

[7] M. Czubaj, *Patrick Bateman spotyka Olę Kwaśniewską. Ciało i kwestia tożsamości w kulturze popularnej*, [w:] *W poszukiwaniu tożsamości. Humanistyczne rozważania interdyscyplinarne,* red. H. Mamzer, Poznań 2007, s. 81.

[8] Za: D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków 2004, s. 103.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

na pytanie „Kim jestem?" odbywać się może również poprzez kolor. Uwewnętrzniamy i uczymy się uznanych przez daną zbiorowość norm i wartości w tym zakresie, określonych wzorców i umiejętności. W tym przypadku proces uspołecznienia będzie m.in. polegać na doborze (na początku przez opiekunów, później przez nas samych) odpowiedniego dla naszej płci fasonu i koloru stroju – na co dzień, jak również na określone okazje. Pozwoli przyswoić wiedzę, że odstępstwa od społecznych standardów mogą grozić surowymi sankcjami (np. wydaje się, że jednym z nienaruszalnych tabu jest kolor czarny dla niemowląt)[9]. Natomiast czynne uczestnictwo w życiu społecznym stanowi podstawę do zrozumienia fenomenu zjawiska koloru jako czytelnego komunikatu dla innych o przynależności do subkultury, grupy zawodowej lub nawet narodowej.

Kultura ma również zasadniczy wpływ na to, jak postrzegamy kolory. Wydawać by się mogło, że ze względu na biologiczno-fizyczne uwarunkowania: podobnie zbudowane oczy, siatkówki zawierające zbliżoną liczbę światłoczułych komórek i mózgi z podobną liczbą neuronów wzrokowych, wszyscy ludzie powinni widzieć kolory w taki sam sposób. Tak jednak nie jest. Wyniki najnowszych badań z Goldsmith's Collage[10] dostarczają dowodów, że ich rozróżnianie zależy od języka, jakim mówimy. Prawdopodobnie również dlatego symbolika kolorów jest odmienna w różnych kulturach.

Uwagi metodologiczne

W artykule odniesiemy się do kilku perspektyw badawczych tworzących mapę do orientacji w tym skomplikowanym społecznie terenie. Są to: teoria socjalizacji (zwłaszcza przy problematyce męskich i kobiecych kolorów), optyka tożsamości oraz koncepcja Ervinga Goffmana. Z tej ostatniej będziemy korzystać nie tylko w kwestii zapożyczonej metaforyki teatralnej, ale i „podejścia dramaturgicznego", które eksploruje jeden przedmiot, jakim jest *ta kategoria zdarzeń, która powstaje podczas współobecności i na skutek współobecności*. [11] Interesować nas będzie, co robi wówczas człowiek, jak się zachowuje (to, że stroi się i zdobi ze względu na innych ludzi).

[9] Choć i tu możemy dostrzec pewne zmiany, pojawiają się pierwsze sklepy, które oferują również i tego typu kolorystykę dla najmłodszych.

[10] http://www.wprost.pl/ar/3775/Know-how/?O=3775&pg=1 (dostęp: 02.03.2009 r.).

[11] Za: J. Szacki, *Słowo wstępne*, [w:] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego,* tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, oprac. i sł. wstępne J. Szacki, Warszawa 1981, s. 8.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Jak już wspomniano, dokonana zostanie analiza badań studentów drugiego roku socjologii. Przebadano 72 osoby (47 kobiet oraz 25 mężczyzn) w wieku od 21 do około 45 roku życia. Zdano 10 pytań otwartych. Na odpowiedzi studenci mieli 45 minut. Dopiero po zebraniu materiału badawczego studenci mogli przedyskutować temat. Zważywszy na ograniczony zasięg badań, będziemy unikać wielkiego kwantyfikatora w głoszonych tezach.

Tożsamość studentów

Dla normalnego funkcjonowania w świecie społecznym niezbędne jest skonstruowanie własnej tożsamości. Przebadani studenci są już w wieku, w którym zdobyli w miarę pewne przekonanie o tym, kim są, co sobą reprezentują, w jakim zmierzają kierunku. Ich podstawowa struktura tożsamościowa jest już nie tylko stworzona, ale i w miarę stabilna (choć ciągle się zmienia). Jak zauważa Hanna Mamzer – *dla większości dorastających* […] *przemiana w sposobie ujmowania samego siebie była efektem wyborów dokonywanych na podstawie przewidywanych społecznych żądań. Tożsamość bowiem powstaje dzięki integracji własnych wyborów i oczekiwań społeczeństwa*[12].

Podczas badań studenci sformułowali wiele definicji własnej tożsamości. Najczęściej określają się oni poprzez swoiste dla nich cechy, głównie charakteru (czasami tak intrygujące jak „natura kota", albo też te bardzo specyficzne tylko dla ich osoby jak „milczenie") lub zainteresowania, fobie (choćby lęk przed wężami). Wydaje się, że jest to stała część własnego „ja". Również relacje z innymi jednostkami są silnie akcentowane w opisie tożsamości. Dotyczą pełnionych ról społecznych oraz uwarunkowań rodzinnych czy przyjacielskich. Wyróżniona przynależność do grupy jest określana jako tożsamość społeczna. Jej znaczenie najczęściej podkreślały kobiety, definiując się w kategoriach konkretnych zbiorowości – głównie rodzinnych (matka, żona, córka etc.).

Co ciekawe, niewiele jest haseł dotyczących identyfikacji przez ciało. Jest ono zaledwie kilka razy wymienione jako sposób ekspresji własnej tożsamości. Za jego pomocą jednostka komunikuje się z innymi, informuje o tym, kim jest. Jeśli odwołania do tej sfery pojawiają się, to dotyczą stroju, stylu ubierania się, makijażu u kobiet, zapachu czy fryzury. Być może jest to wynik tego, że sami nie chcemy być oceniani przez pryzmat wyglądu, albo co bardziej prawdopodobne, że w pytaniu o tożsamość koncentrujemy się na jej

[12] H. Mamzer, op.cit., s. 67.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

wewnętrznych aspektach. W dalszej części badań okaże się, że również te zewnętrzne mają ogromne znaczenie.

Strój-kostium

Goffman zauważa, że jednostki współdziałające próbują zdobyć o sobie różne informacje. Robią to często ze względów praktycznych. W tym celu wzajemnie się obserwują i oceniają. Proceder ten dotyczy różnych aspektów współżycia. Wszystkie informacje czerpane są z bogactwa znaków, jakie wysyła jednostka. Są to zachowania, doświadczenia, wygląd, strój i inne. Jednostka działa tak, by wyrazić siebie, a inni pozostają pod jej wrażeniem. Ubiór staje się więc naszą drugą skórą. Nasza tożsamość, upodobania, rola i status społeczny zaznaczają się już „na powierzchni". Analizując zachowania człowieka w „teatrze życia codziennego", Goffman zauważył, że ubiór i jego kolor pełni w tym względzie rolę fasady osobistej (to ta część występu, która funkcjonuje niezmiennie przez cały czas jego trwania, dostarczając obserwatorom definicji sytuacji). Ma ona służyć komunikowaniu o naszych upodobaniach, postawach życiowych czy statusie społecznym[13].

Perspektywa, którą przyjęliśmy w badaniu pozwala spojrzeć na komunikację od strony wysyłającego komunikat. Respondenci – opisując strój, który ich określa bądź jest ich ulubionym – zdecydowanie najczęściej odnosili się do stylu życia, a więc do stylu ubrań („elastyczność – to mi odpowiada", „wygoda"). W tym kontekście styl życia staje się również narzędziem budowania tożsamości oraz identyfikacji społecznej. Dlatego studenci, przy opisie stroju, najczęściej odnosili się do czasu wolnego, sporadycznie akcentując wątki związane z pracą zawodową. Oczywistym jest, że podkreślali również zależność stroju od sytuacji, w której się znajdują („do pracy muszę chodzić ubrany elegancko", „na imprezę ubieram się inaczej"). W kilku „zawodowych" przypadkach również kolor miał dla nich znaczenie: „negocjuję kontrakty i wiem, że elegancki styl i odpowiedni kolor mojego stroju – są pozytywnie odbierane przez drugą stronę. Poza tym dobry wizerunek dodaje mi pewności siebie. Wiem, kim jestem i czego chcę".

Natomiast bardzo rzadko, w pierwszej kolejności, wymieniali kolorystykę ubrań jako istotną. Opisywali kolor tylko wtedy, gdy coś miało dla nich szczególne znaczenie (np. „białe i tylko białe adidasy, reszta stroju – może być

[13] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, s. 36.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w różnych kolorach", „w tym kolorze uspokajam się", „staje się niewidoczny dla świata").

Kolor stroju

Oczywiście nie ma już dziś wątpliwości, że kolor oddziałuje na zachowania ludzi, na kontakty między nimi oraz na ich charakter. Wpływa na odbiorcę w sposób bezpośredni (wzbudzanie określonych reakcji fizjologicznych) lub pośrednio (skojarzenia i symbolika). Mimo ogromnej wiedzy na ten temat, trwają nadal liczne badania nad znaczeniem barw w marketingu (służą one identyfikacji firm) czy w diagnozowaniu i leczeniu chorób ludzi (chromoterapia jest uznawana za skuteczną, ponieważ odwołuje się do naturalnych reakcji człowieka).

Jednak nie dla wszystkich ludzi kolorystyka ma jednakowe znaczenie. Również studenci nie stanowią pod tym względem jednorodnej grupy. Wielu z nich twierdzi, że barwa ubrań jest dla nich istotna w codziennym życiu. Jednak spora część badanych, głównie płci męskiej, przyznaje, że nie przywiązują do niej żadnej wagi. Nie dbają o „symbolikę i magiczność kolorów", dla nich liczy się raczej czystość stroju i jego wygoda. Nie oznacza to zupełnego braku wrażliwości na sprawy własnego wizerunku, ponieważ informacjom o braku zainteresowania w tej kwestii towarzyszą uwagi o konieczności wpisania się w konwencje społeczne („zdaję sobie sprawę z tego, że różowy nie jest dla mężczyzn").

Właściwości wybieranych przez respondentów barw mają bezpośredni związek z ich oddziaływaniem na psychikę. Wybór dokonywany jest w odniesieniu do osobowości konkretnego człowieka. Często też odzwierciedla jego problemy, przeżycia czy stan ducha („jedne barwy mnie uspokajają, inne nie", „są kolory, w których dobrze się czuję", „w zależności od humoru, danego dnia ubieram się w dany kolor", „to kolory mojej osobowości"). Studenci, zwłaszcza ci starsi wiekiem, podkreślali, że upodobania do określonych barw mogą zmieniać się w okresie życia jednego człowieka, jak i generacji. Wybór ich podyktowany jest również estetyką, chęcią wyróżnienia się spośród innych jednostek („kolory ubarwiają człowieka i jest zupełnie inaczej postrzegany"). Kolor ma uwodzić, wyzwalać określone emocje. W perspektywie socjobiologicznej aspekt ten może być analizowany jako znaczący przy doborze partnera i odgrywać rolę (w pewnym okresie życia) przy konstruowaniu tożsamości.

Respondenci sygnalizują również istnienie sytuacji, w której noszą kolory nieszczególnie lubiane lub nie noszą tych, które im się podobają. Dzie-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

je się tak z kilku powodów. Po pierwsze, „bo nie wypada". Przede wszystkim aspekt ten dotyczy mężczyzn, gdyż są kolory, których powinni unikać „dla swojego dobra". Mężczyźni bardzo szybko uczą się, że z kolorami należy być ostrożnym. Badania Carol Martin i Jane Little z University of British Columbia z 1990 roku pokazują, że z ubraniowych stereotypów zdają sobie sprawę już czterolatki i wiedza ta wpływa bezpośrednio na ich zachowanie względem rówieśników oraz budowanie własnej tożsamości[14]. „Nie wypada" również starszym ludziom nosić kolorów zarezerwowanych dla osób młodszych. Według badanych ubieranie się w nieodpowiednie barwy może oznaczać, że jednostka chce podeptać konwencje lub pragnie zaszokować. Badania przedstawicieli różnych dziedzin: Thorsteina Veblena, Michel Pastoureau czy Kate Fox dowodzą również, że *w kodach wizualnych wyraża się większość taksonomii społecznych*[15]. Na bazie kolorów zbudowano wysoce skomplikowane kody społeczne. Prawdopodobnie dlatego, że wzrok, jako dominujący zmysł, klasyfikuje lepiej niż słuch czy dotyk. W świecie społecznym wyróżnia się więc odcienie „wulgarne", „degradujące", inne zaś uznaje się za „dobre", „gustowne". Dlatego stosowanie niektórych z nich może wykluczać z konkretnych grup. Kolor odróżnia ludzi z różnych szczebli drabiny społecznej. Różowa tonacja czy „panterkowy" wzór, dla studentek, pełnią funkcję wizualnego znaku sygnalizującego „wyłom od normy". Kojarzą się z zepsuciem i głupotą, przywodzą na myśl „kobiety lekkich obyczajów". W języku polskim istnieją nawet pogardliwe przydomki związane z tymi kolorami jak „różowa lala", „różowa landrynka", „lamparciara" itp. W niektórych sytuacjach tę „odmienność" można łączyć z młodością, wesołością etc. Dlatego dzieci i nastolatki mogą je nosić bez żadnych sankcji społecznych.

Drugą kategorią przyczyn nienoszenia ulubionych kolorów jest ich niefunkcjonalność. Przejawia się ona w dwóch kontekstach. Po pierwsze, respondenci wspominają, że unikają kolorów, które „bardziej się brudzą np. zimą" („nie lubię białego"), „na których widać plamy", „do których lgną muchy (latem)" etc. Oznacza to, że istnieje społeczna świadomość wizualnej funkcji koloru, który tuszuje, ukrywa albo ujawnia. Drugim źródłem niepraktyczności jest zarezerwowany wyjątkowy czas noszenia niektórych kolorów. Mają bawić lub też przeznaczone są na inne, nie zawsze wesołe, okazje („unikam efektu flagi na co dzień, ale na mecz jest ok.") czy na specjalne

[14] P. Szarota, *Charakter w szafie schowany*, http://www.charaktery.eu/charaktery/2007/11/1243/Charakter-w-szafie-schowany/ (dostęp: 17.11.2008 r.).

[15] M. Pastoureau, *Diabelska materia. Historia pasków i tkanin w paski*, tłum. M. Ochab, Warszawa 2004, s. 13.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

rytuały jak pogrzeb – w normalnym czasie nie są więc stosowane („czarny, bo kojarzy mi się z pogrzebem"). Wykraczają poza zwykły porządek rzeczy, poza codzienność.

Trzeci typ powodów, który wyłania się z badań – może być określony przez sformułowanie: „nie mój styl". Wydaje się, że jest on bliski pierwszemu. Różni się jednak zasadniczo, ponieważ nienoszony kolor nie ma wykluczać, jest tylko nieadekwatny do osoby, „nie łączy" się z cechami jej charakteru lub towarzyszącymi emocjami. Oto przykłady: „czerwony na mnie – drażni mnie, choć lubię ten kolor"; „fiolet, bo nie pasuje do mojej osobowości", „unikam kolorów jaskrawych, krzykliwych, neonowych, wyrazistych – bo jestem spokojna"; „nie ubieram się w jaskrawe kolory, bo mam bladą cerę, ale na innych fajnie wyglądają".

Kolor a przynależność do grupy

Dzięki świadomości przynależności do różnych grup zyskujemy pewność, że jesteśmy akceptowani i czujemy się bezpieczni. Staje się ona motorem napędzającym nasze poszukiwania odmienności – pozwala na podejmowanie eksperymentów włączania się w coraz to inne wspólnoty, co ma zapewnić wyjątkowość naszej osobowości. Poczucie odrębności i poczucie przynależności zawsze się w człowieku ścierają[16].

Wśród badanych dało się zauważyć dwie tendencje: do unifikacji – studenci wybierają kolory maskujące („nie chcę rzucać się w oczy") i do indywidualizacji – respondenci przyznają się do wyjątkowej sympatii do „zdecydowanych kolorów, które wyróżniają", „mocnych akcentów", „eksperymentowania w zakresie kolorów i stroju".

Jak już zostało wspomniane, barwa odgrywa również rolę w procesie tworzenia tożsamości płciowej. Nie będziemy się tu szczegółowo zastanawiać nad genezą różnic między kobietami i mężczyznami ani też, w jaki sposób chłopcy i dziewczęta przejmują charakterystyczne dla danej kultury kolorystyczne wzorce właściwe dla płci. Z badań wynika, że mężczyźni częściej są określani przez jeden zestaw kolorów – jako obowiązujący dla mężczyzn. Kobietom w tej kwestii pozostawia się więcej swobody. Większość studentów zdaje sobie sprawę zarówno z arbitralności przypisanych do płci kolorów, obowiązujących w tym zakresie stereotypów, jak też ze zmieniających się trendów mody, które mają uwalniającą moc dla mężczyzn. Być może dla-

[16] H. Mamzer, op.cit., s. 58–59.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

tego Baudrillard twierdzi: *W końcu nie będzie już w ogóle męskości i kobiecości, a zamiast nich powstanie nieskończona liczba samowystarczalnych płci jednostkowych, z których każda będzie funkcjonować jak odrębne przedsiębiorstwa.* […] *Każdy będzie miał własną formułę i własny kod, a także własny look, własny image*[17].

Kolor nauczyciela

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną bardzo ważną kwestię, jaką jest znaczenie stroju z perspektywy kompetencji noszącej go osoby i jego wpływu na zachowania innych jednostek. W psychologii jest wiele badań, które ilustrują to zjawisko. Najbardziej znanymi są: eksperyment stanfordzki Phillipa Zimbardo oraz badanie Stanleya Milgrama nad posłuszeństwem[18]. W obu przypadkach ubiór i jego kolor grały znaczącą rolę, były bowiem znakiem władzy i kontroli. *Nie stanowiły wyłącznie ochrony i ozdoby, lecz były po prostu reglamentowane przez określoną grupę społeczną* […] [w tym przypadku – dop. K.G.G.] *ubranie stało się więc kostiumem*[19].

Zebrane w czasie badania studentów socjologii dane wskazują, że kolor odzieży noszonej przez prowadzącą zajęcia w świadomości studentów asocjuje zarówno z wykonywanym zawodem („ciemne kolory, bo musi być poważna – ze względu na zawód i status"), jak i z przypisywanymi nauczycielce cechami charakteru („czarny, bo na zajęciach była straszna"; „czerwony, bo jest ostra i zdecydowana"). Odwołując się do teorii atrybucji, można by wyjaśnić oceny studentów w ten sposób, że określony kolor (czarny, czerwony) kojarzy się z władzą i autorytetem, stąd automatycznie studenci przypisują nauczycielce więcej „złych" cech charakteru. Sprawa wydaje się jednak dużo bardziej złożona. Zwłaszcza że te same cechy charakteru były kojarzone z różnymi kolorami, np. spokój, zdecydowanie, pewność siebie: z czarnym, niebieskim, bielą. Z drugiej strony, studenci faktycznie mogą oceniać nauczycielkę surowiej ze względu na ubiór i być może mają do tego pewne podstawy, gdyż i ona nosząc ciemne stroje, może wchodzić w rolę „czarnego charakteru" i zachowywać się na zajęciach surowiej niż zwykle. Podobny mechanizm opisali badacze z Cornell University Mark Frank i Thomas Gilovich, którzy

[17] Za: ibidem, s. 72.

[18] P. Szarota, op.cit.

[19] Za: H. Dziechcińska, *Strój, czyli ciało ubrane*, [w:] *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

obserwowali graczy i sędziów hokeja i futbolu amerykańskiego podczas rozgrywek ligowych[20].

Studenci budują także pewne wyobrażenia kolorystyczne z typem relacji, jaka zachodzi między studentami a prowadzącą (jak były złe – to ciemny kolor, ocieplenie – jaśnieje). Oczywistym jest również, że respondenci postrzegają nauczycielkę poprzez barwy, w których standardowo pokazuje się na zajęciach (ciemne). Wymieniano również te, których nie nosi nigdy (np. fiolet). Dla kilku mężczyzn kolor w połączeniu z określonymi cechami charakteru pozwalał również na sformułowanie (nieprawdziwej zresztą tezy) o jasno określonych poglądach prowadzącej zajęcia oraz jej związku z ruchem feministycznym. Wskazywać by to mogło, że studenci w swoich skojarzeniach wychodzą poza najprostszy wzorzec asocjacyjny. Zastąpiła je polifoniczność tych skojarzeń.

Wnioski

Należałoby na koniec naszych rozważań zapytać, czy kolor stroju określa naszą tożsamość, czy też nie? W świecie, w którym moda się zdemokratyzowała, zanika podział klasowy w sferze ubioru i właściwie wszystko jest możliwe, nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Przyjmując jednak intencjonalne stosowanie koloru w stroju jako sposobu zewnętrznej autoekspresji (będącej odzwierciedleniem autokreacji wewnętrznej, czyli takiego obrazu, jaki tworzymy o sobie dla siebie i jaki chcemy potem zademonstrować innym), wydaje się, że może on pełnić funkcje narzędzia kształtowania tożsamości. Co więcej, może być także pośrednikiem w tym procesie[21].

[20] Por. P. Szarota, op.cit.

[21] H. Mamzer, op.cit., s. 72.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Magdalena Piotrowska

Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX wieku)

Światłocień – termin związany ze sztukami plastycznymi, zakorzenił się również w innych dyscyplinach; w ostatnich latach m.in. sięgnęli po niego w swych publikacjach filozofowie, posłużono się nim jako tematem interdyscyplinarnej sesji naukowej, przyjęty został przez lubelską Grupę Literacko-Graficzną[1]. Wykorzystując zatem szeroką pojemność tegoż terminu, można też sięgnąć do przełomu XIX i XX stulecia, by zwrócić uwagę na światłocienie w uroczystościach rocznicowych i funeralnych, na rolę, jaką wówczas mogły spełniać.

Opracowania dotyczące tych ceremonii nie koncentrują się na estetyce formy, jedynie przedstawiają omawiane zjawiska jako model głęboko zakorzeniony w tradycji epok wcześniejszych, nierozerwalnie związany i z liturgią, i z kulturą masową. Uchwycenie specyfiki dziewiętnastowiecznych uroczystości narodowych należy do zadań niełatwych – chciałoby się rzec – polega na oświetlaniu czy wydobywaniu terenów ukrytych w cieniu. Zmusza to do stawiania szeregu hipotez i stawiania pytań, skłania do wykorzystania różnorodnych metod badawczych, sugestii dostarczyć może antropologia, semiotyka, kognitywizm. Połączenie tych metod badawczych pozwoli objąć rozważaniami te tereny, które dotyczą istnienia form opierających się na bezpośrednich doświadczeniach wizualnych i w znacznym stopniu skonwencjo-

[1] *Światłocienie świadomości*, red. P. Orlik, Poznań 2002; C. Wodziński, *Światłocienie zła*, Wrocław 1998; *Światłocienie wyobraźni* WPA UAM – Kalisz 2007; grupa Literacko-Graficzna „Światłocienie" od 2004 r. wydaje nieregularny periodyk również o nazwie „Światłocienie".

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nalizowanych. Zagadnienia te warto więc rozpatrywać w szerszym kontekście, w odniesieniu do szeroko rozumianych tekstów kultury. A skoro kultura ma w znacznej mierze charakter obrazowy, nasuwają się pytania dotyczące roli, jaką odgrywają w niej kolor i światłocienie.

Klimat dotyczący wspomnianych obchodów może nam przybliżyć fragment zaczerpnięty z mowy żałobnej:

> Coraz to częściej odzywają się dzwony wielkopolskie, zwiastując zgon tych, co na kształt potężnych filarów wspierali on gmach duchowy, mieszczący w sobie nasze skarby, nasze ideały. Układa się do snu nieprzespanego jeden hetman myśli naszej po drugim, a społeczeństwo z trwogą spogląda w przyszłość […]. Ale w chwilach takich […] nie wolno oddawać się nieszczęśliwej rozpaczy. Wszakże ci przewodnicy myśli naszej byli pochodniami rozświecającymi drogę wśród mroków wszelakich przeciwności, a choć te pochodnie przygasły, zostawiły jednak w umysłach i uczuciach szerokich warstw społeczeństwa tyle światła, że jak zorze wieczorne długo jeszcze przyświecać będzie[2].

Użyta tu przenośnia („pochodnie rozświecające drogę wśród mroków") wprowadza obraz z wyrazistym światłocieniem. Warto jednak skoncentrować się nie na wypowiedzi werbalnej, na opisie zmarłych bohaterów narodowych, lecz przejść do narracji wizualnej (upamiętnienia bądź to ważnych wydarzeń historycznych, bądź wybitnych postaci). Traktując ówczesne uroczystości patriotyczne jako teksty kultury, należy zwrócić uwagę na charakterystyczną obecność koloru: pełni on nie tylko funkcję estetyczną, lecz stanowi rodzaj „wytrychu" do społecznej wyobraźni i tradycji, której *Podstawowym elementem był* […] *mit wielkiej ofiary dla ojczyzny, silnie powiązany z aksjologią chrześcijańską*[3].

Kolor został podporządkowany przestrzeni sakralno-narodowej, w czym decydująca rola przypadła nadawcy. To on, w silniejszym stopniu od odbiorcy, decyduje, przeprowadza selekcje, narzuca model komunikacji – w tym również komunikacji wzrokowej. Nadawcą (indywidualnym lub zbiorowym) zazwyczaj byli księża i przedstawiciele inteligencji, rzadziej mniej wykształceni członkowie zawodowych stowarzyszeń. Niewątpliwie można zauważyć podobieństwo formacji intelektualnej; wspólny system wartości; posługiwa-

[2] „Dziennik Poznański" 1911, nr 24, s. 3 (mowa żałobna poświęcona zmarłemu ks. prałatowi Ludwikowi Jażdżewskiemu).

[3] M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914),* Wrocław 1995, s. 382.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

nie się tymi samymi sposobami wypowiedzi, obrazami i symbolami, tekstami; wykształcenie staranniejsze niż u masowego odbiorcy. Nadawcy dokonywali scalania rozproszonych fragmentów i właściwej ich selekcji. Przywoływane obrazy, exempla, symbole i alegorie były czerpane nie z indywidualnej wyobraźni i doświadczenia, lecz z wyobraźni zbiorowej wspartej na nawiązaniach do obrazowania religijnego oraz na symbolicznym, wybiórczym i dydaktycznym przywoływaniu historii, a sam system wartości okazał się mało podatny na zmiany. Wypowiedzi, zbudowane na utrwalonych wzorach, równocześnie same przyjmowały status swoistego consensusu, zyskiwały trwałość wzorca.

Podczas ceremonii rocznicowych i żałobnych bierny odbiorca wprawdzie pozostawał w cieniu aktywnego nadawcy, jednakże łączyło go zarówno z nim, jak i z pozostałymi odbiorcami, poczucie silnej wspólnoty. W takiej atmosferze proces komunikacji zbliżał się do modelu „sukcesu propagandowego, charakteryzującego się linearnością, uniformizacją"[4]. Podobnie jak w wiekach wcześniejszych, tak i w omawianym okresie, już sama sceneria świątyni wpływała na doznania wzrokowe: *Zasłonięcie okien przed promieniami słonecznymi oraz ustawienie światła sztucznego w formie lamp na zewnątrz i wewnątrz „castrum doloris", przetwarzało pogodne wnętrze kościoła w niezwykłą świątynię smutku*[5]. Na uczestników oddziaływano światłem i cieniem, czernią i jasnością; wykorzystywano świece woskowe i lampy, a ich blask wzmacniały odpowiednio ustawione lustra i reflektory. Barwy były widoczne jedynie wtedy, gdy katafalk lub fragment kościoła został wyraźniej oświetlony, w przeciwnym razie roztaczała się czerń.

W czerni i zieleni

W prasowych sprawozdaniach z funeralnych uroczystości w Wielkopolsce sporadycznie tylko trafiają się zwięzłe wskazówki dotyczące koloru – to zaledwie wzmianki o dekoracji domów „w emblematy żałobne, w krepę i czarne chorągwie", i płonących, osłoniętych kirem latarniach, o kondukcie ozdobionym zielenią, zaprzężonym „w cztery białe konie, okryte kirem", o wystawieniu trumny „na katafalk w przybranym w zieleń kościele parafialnym", lub

[4] Por. J.A. Drob, *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998, s. 42 (klasyfikacja ta została zaczerpnięta od J. Mikułowskiego-Pomorskiego, *Środki masowego komunikowania a problem więzi społecznej*, Kraków 1976).

[5] J.A. Chrościcki, *Pompa Funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 168–169.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

„na ubraną bogato w zieleń werandę pałacu”[6]. Z innych dzielnic nadsyłano podobne odnotowania. Opisując pogrzeb Wyspiańskiego, wskazywano tylko na trumnę – czarną, srebrem lamowaną i fakt, że *Latarnie płonęły osłonione kirem*, podobnie w relacji o pochówku Modrzejewskiej (*na katafalku, ozdobnym zielenią, skromna czarna trumna, a wokół wieńców niezliczona moc*) czy Konopnickiej (*W głębi nawy wśród zieleni złocą się świec rzędy, ponad którymi wysoko czarno wznosi się trumna w żałobnym posłaniu. Wkoło moc zieleni i kwiatów*)[7].

Tylko wyjątkowo zachowały się bardziej szczegółowe opisy uroczystości funeralnych, warto więc zwrócić uwagę na plastyczność opisu eksploracji zwłok członków rodziny Radziwiłłów do Antonina:

> Wieziono drogie te szczątki na paradnym rydwanie, kształtem karety zbudowanym, pod kosztownym całunem z aksamitu fioletowego, suto galonami złotymi obwiedzionym, a odznaczającym się wyhaftowanymi i herbem zgasłej Księżny pani […]. Na całuny kładziono wieńce z kwiatów. […] cechy i bractwa asystowały z chorągwiami. […]. Przy blasku pochodni nader licznych jaśniała kaplica i odbijała się w zwierciadle bliskiego jeziora. Zamek płonął rzęsistym światłem, którym sala, przez wszystkie trzy piętra gmachu przechodząca, była napełniona, i które się po parku roztaczało, sięgając nawet wierzchnich konar drzew omszonych[8].

Podobnie i wiele szczegółów dostarcza sprawozdanie dotyczące ostatniej drogi płk. Andrzeja Niegolewskiego[9], postaci cieszącej się poważaniem Wielkopolan. W Poznaniu zebrało się około 15 do 20 tysięcy, w orszaku pogrzebowym uczestniczyło 32 chorągwi cechowych, niesiono ponad 80 wieńców (*Końce krepy żałobnej spływającej od trumny, podtrzymywali przedstawiciele wszystkich stanów*). Gdy zwłoki przewieziono do rodzinnego grobowca w Buku, kilkutysięczny tłum szedł za trumną okrytą *wieńcami nadesłanymi przez wszystkie stany i najrozmaitsze korporacje z całej Polski*, a podczas żałobnego nabożeństwa:

---

[6] Adresy w kolejności cytowania: „Orędownik”: 1910, nr 262, s. 2 (ks. P. Wawrzyniak); 1909, nr 25, s. 1; „Dziennik Poznański” 1911, nr 24, s. 3 (pogrzeb ks. prałata ks. L. Jażdżewskiego); „Dziennik Poznański” 1911, nr 169, s. 3 (pogrzeb śp. J. Kościelskiego); por. też „Orędownik” 1911, nr 170, s. 2.

[7] Adresy w kolejności cytowania: „Orędownik” 1907, nr 279, s. 1; 1909, nr 163, s. 1–2; 1910, nr 237, s. 1.

[8] „Przyjaciel Ludu” 1838/39 nr 25 z 22.12.1838, s. 192–193.

[9] *Pogrzeb śp. Niegolewskiego*, „Wielkopolanin” 1885, nr 68, s. 2.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> Na trumnie jaśniała korona srebrna zasługi obywatelskiej, ofiarowana Niegolewskiemu przez Wielkopolskę po interpelacji Baerensprunga. Niżej na czerwonych aksamitach poduszkach złożono obok portretu zmarłego wieńce srebrne od towarzyszów broni z 1863 r. i od miasta Poznania. Wśród jarzącego blasku gromnic, na ciemnym tle kiru i żałobnej zieleni jaśniały barwne wstęgi wieńców, których przeszło sto złożyli przyjaciele zmarłego i korporacje umiejące ocenić zasługi jego. Nie podobna było odczytać i spamiętać choć części napisów, wstęgi wspomniane zdobiących. […] Bez przesady można powiedzieć, że katafalk był wieńcami zakryty[10].

Paleta barw wprowadzanych podczas opisów uroczystości żałobnych pozornie niezróżnicowana, wzbogacona jest jednak kolorystyką nie nazwaną wprost, ale wyłaniającą się z nakładanych na trumnę wiązanek kwiatów, wieńców i zdobnych szarf. Pozawerbalną ekspresję wprowadzały głównie dwa kolory o czytelnej religijnej symbolice: czerń i zieleń. Czerń – smutek, śmierć, żałoba (choć wcześniej – na pogrzebach królewskich wiele purpury, obszywanej złotymi frędzlami, natomiast do czerni dodawano srebrne frędzle)[11]. Zieleń – wyrażająca nadzieję zwycięstwa nad śmiercią, zbawienia i zmartwychwstania.

Wprawdzie tę kolorystykę można wręcz uznać jako funeralną, jednakże niewiele jej odnajdziemy w mowach pogrzebowych. W oracjach żałobnych barwa niekiedy zostaje przywołana metaforami, obrazowymi wyrażeniami. Powoduje to wręcz jednoznaczne skojarzenia wzrokowe, przywołuje namacalną przestrzeń mentalną, w której odbiorca intuicyjnie „postrzega" kolor:

> […] 42 ciężko rannych z placu odnieść musiano. Nikt się nie bronił, nikt ręki nie podniósł, wszyscy krwią przelaną przerażeni nie dają się straszyć, ale z rękami do nieba wzniesionymi, oczy w niebo zwracają, modlą się w niebogłosy, pieśń zaczętą kończą […][12].

Kolor rzadko staje się tu przedmiotem bezpośredniej wypowiedzi, nie jest on bowiem ukazany *explicite*, jednak nadawca uruchamia struktury wyobrażeniowe, sięgając do wspólnoty martyrologicznej. System przekonań i wartości przełożony został na sferę języka, poetyki i symboli. Wiązał się

[10] Ibidem.

[11] J.A. Chrościcki, op.cit., s. 174–175.

[12] A. Prusinowski, *Mowa miana na nabożeństwie żałobnym w Grodzisku za duszę poległych w Warszawie dn. 25. i 27. lutego r. 1861*, Grodzisk 1861 (cyt za: idem, *Mowy pogrzebowe*, Poznań 1884, s. 292).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ściśle z typem zachowań określanym mianem „obyczaju patriotycznego”[13], który podpowiadał również sposób posługiwania się znakami wizualnymi, w tym również kolorem.

Światło i kolor

W ramę ceremonii narodowych wplatały się uroczystości rocznicowe, ich powtarzalność i podobny przebieg powodowały, że te obchody przybierały *formę obyczajów i zwyczajów, które chociaż związane są interpretacyjnie z religijnością, to jednak wartości, które reprezentują, podkreślają raczej ich funkcje kulturowe, społeczne* […][14]. Równocześnie stawały się:

> […] ponowną interpretacją tekstu kultury. Nadbudowują się bowiem na ustalonych i właściwych dla danej kultury zespołach tekstów, wypowiedzi i wyobrażeń. Z istniejących elementów osadzonych w świadomości, uznanych za podstawowe i niezmienne […] budują dyskurs. Każde zaś podjęcie na nowo, zacytowanie i powołanie się na funkcjonujący tekst jest jego interpretacją, uaktualnieniem oraz ponownym odczytaniem sensu[15].

Obchody rocznicowe stanowiły formę opartą na pamięci społecznej, przypominały i równocześnie pogłębiały wiedzę o wydarzeniu znaczącym dla danej społeczności, utrwalały związany z tym systemem wartości (Bóg––Ojczyzna)[16]. Przypomnienie to mogło być wspomagane sięgnięciem do barw, do czerni i zieleni dochodzi wówczas jeszcze czerwień – kolor krwi, ale i symbol walki, siły, witalności, a także władzy i wolności (*jam widział orła białego, orła na czerwonym morzu krwi za jego wolność przelanej!*[17]).

W omawianych tu ceremoniach wyraźna staje się obecność pewnych stereotypów. Wyobrażenia duchowe, podparte autorytetem religijnym, narzucały konieczność wręcz instrumentalnego „czytania” barw, zwłaszcza że ko-

---

[13] Por. B. Jedynak, *Dziedzictwo obyczaju narodowego Polaków. Pamięć i zapomnienie*, Lublin 2004, s. 141

[14] H. Mielicka, *Antropologia świąt i świętowania*, Kielce 2006, s. 139.

[15] Na podobne zjawiska – w odniesieniu do czasoprzestrzeni – zwracał uwagę J.A. Drob (por. idem, op.cit, s. 10).

[16] Odwoływano się zwłaszcza do powstania listopadowego, odsieczy wiedeńskiej, Konstytucji 3 maja, insurekcji kościuszkowskiej czy bohatera „ojczyźnianego” (Mickiewicz, Kościuszko).

[17] A. Prusinowski, *Mowa żałobna na pogrzebie Andrzeja Niegolewskiego pułkownika wojsk polskich miana w Poznaniu w lutym 1857 r.*, [w:] idem, *Mowy pogrzebowe*, s. 247.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

lor – sam będąc znakiem – może stać się „symbolem idei, wartości czy całego uniwersum wyobrażeniowego”[18]. Przyjmując funkcję znaku, musi podlegać interpretacji zgodnej z powszechnie obowiązującą konwencją. Interpretacja ta możliwa jest jedynie dzięki obecności klarownego kodu komunikacyjnego, kodu będącego własnością społeczności. Można przyjąć, że to związek ceremonii pogrzebowych i rocznicowych z semiotyką liturgiczną wypłynął na czytelność tego kodu, opartego właśnie na kolorach, i to kolorach semantycznie jednoznacznych. Ta spójność zapewne rzutuje też na zakres wprowadzanych kolorów – ubogi ilościowo, lecz bogaty znaczeniowo. Kolory, posiadając wartość uniwersalną i symboliczną, umożliwiały uczestnikom i świadkom tych ceremonii budowanie i utrwalanie wspólnoty narodowej właśnie dzięki operowaniu stałym kodem. Uroczystości żałobne i rocznicowe wtapiały się w zbiorową wyobraźnię; musiały zatem posługiwać się znakami niekiedy wręcz stereotypowymi.

Obchody rocznicowe – obok aspektu religijnego – miały również część o bardziej świeckim charakterze, organizowaną bądź w zamkniętej przestrzeni (sala lub teatr), bądź też w plenerze. Najczęściej wieczornice uświetniało wystawienie żywych obrazów, a od początków XX stulecia – pokaz świetlnych obrazów. W obu tych formach, choć nierzadko przedstawiających dynamiczną sytuację, ruch został zatrzymany. Żywe obrazy, stojąc na pograniczu malarstwa i teatru, wiele korzystały z chwytów *stricte* teatralnych, natomiast obrazy świetlane ograniczone były już tylko do projekcji przezroczy wykorzystujących grafikę i malarstwo. Czynnikiem decydującym stało się światło; pozwoliło ono eksponować natężenie koloru i uwydatnić światłocienie. Podkreślę od razu, że szczególnie ważną rolę odgrywały światłocienie w świetlanych obrazach – zwłaszcza tych, które inspirowane były np. kartonami Grottgera. Można przyjąć, iż na wyobraźnię odbiorców silniej wpływa oświetlenie niż kolor. To ono, mimo pewnej sztuczności, ale zarazem dzięki swej teatralności (w *tableaux vivants*), staje się decydującym instrumentem eksponowania treści i budowania nastroju obrazu. Do żywych obrazów prawdopodobnie stosunkowo rzadko wykorzystywano światło frontalne, przy którym *Bryła i wrażenie głębi są niewielkie. Przedmioty wyróżniają się przede wszystkim przez kolor*[19]. Można natomiast zakładać, że w celu spotęgowania ekspresji stosowano zazwyczaj oświetlenie półtylne i tylne, pozwalające wydobyć aureolę świetlną. Wykorzystanie szerokiej ska-

[18] Por. H. Mielicka, *Antropologia*, s. 65.

[19] J.M. Parramon, *Światło i cień*, Łódź 2001, s. 24–25.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

li natężenia pomiędzy światłem i cieniem pozwala wręcz manipulować wymową przedstawianego obrazu.

Na przełomie wieków sięgano do dzieł znanych, utrwalonych w społecznym odbiorze, popularyzowanych różnymi drogami[20]; zwłaszcza do Matejki i Grottgera, znanych dzięki zamieszczanym w prasie reprodukcjom i serii pocztówek. Dokonywano przekładu intersemiotycznego, który pozwalał niejako konkurować kolorowi ze światłem. Przekodowanie na inny system znaków (prezentowane jako żywe czy świetlane obrazy) pozwalało silniej przemawiać do odbiorcy; poprzez kontrast jasności z mrokiem, obecność światła i cienia, utrwalać w społecznej pamięci narodowe tragedie, pogłębiać współczucie dla dramatycznych losów rodaków.

Sztuka, tak plastyczna, jak i teatralna, parateatralna czy kinetyczna (w omawianym tu przypadku wliczyć można do niej obrazy świetlane), wpisuje się w konwencje obowiązujące w danym czasie – nie tylko tematem, ideą, ale także kolorem. Stopień nasycenia koloru jest uzależniony od wykorzystanego kodu przekładu intersemiotycznego. Odmiennie wygląda reprodukcja malarskiego płótna czy kartonu zamieszczona w publikacji książkowej lub prasowej, inaczej w formie żywego lub świetlanego obrazu. Co więcej – setki czy tysiące litografii były w stosunku do siebie identyczne, jeśli wyszły z tego samego zakładu poligraficznego. Tymczasem żywe obrazy, choć nawiązujące do tego samego wzorca, były prezentowane w różnych warunkach i skupiały różne osoby. Dodam jeszcze, że *tableaux vivants* choć pozornie statyczne, mogły – dzięki zmianie świateł – zyskać bardziej dynamiczny charakter, ponadto odpowiednie oświetlenie umożliwiało zmianę natężenia kolorystyki. Podobnie w obrazach świetlanych, gdzie wykorzystanie światła za pomocą projektora i ekranu pozwala zmieniać nasycenie barw i wzmocnić rolę światłocienia. Równocześnie, by uwypuklić rolę koloru, starano się go wyjaskrawić lub wyeksponować jakimś czytelnym przedmiotem lub słowem – w komentarzu do świetlanych obrazów.

Imperium koloru

W ceremonie rocznicowe były wpisane też uroczystości organizowane w plenerze – z dużym rozmachem w Galicji i nieco ograniczone w zaborze ro-

[20] Szerzej o zainteresowaniach teatrem wśród malarzy por. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wrocław 1995, s. 106–108.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

syjskim[21] i pruskim (zakaz eksponowania barw narodowych). Dla przykładu – w niewielkim wielkopolskim Borku: w oknach kwiaty, różnokolorowe nalepki, jedynie okna nauczycieli *były ciemne jak duchy zaklęte* (gdyż wcześniej otrzymali *zakaz na piśmie od swojego inspektora powiatowego*), wokół porozwieszane girlandy, transparenty, nastrój potęgowała iluminacja:

> Wspaniała wieża rzymskiej świątyni struktury parafialnej jaśniała z daleka mnóstwem kolorowych lamp i lampionów, a z wierzchołka jej puszczono race i ognie bengalskie, […] nawet wieśniacy wsi okolicznych […] zjechali wieczorem wozami zwabieni morzem światła tego spokojnego poprzednio miasta […][22].

Iluminację – jako formę uruchamiania przestrzeni wyobrażeniowej, jako doskonałą ramę ułatwiającą przedstawienie fragmentów ojczyźnianej historii – prezentowano również mieszkańcom wiosek:

> Lampiony i światła bengalskie odsłoniły nagle ucieszonemu ludowi wysoko wśród zieleni wystawiony portret króla Jana, niżej zaś ukazał się żywy obraz, przedstawiający bohatera spieszącego pod Wiedeń, w otoczeniu królowej Marysieńki i dworu. Po długiej dopiero chwili zagasł obraz, a zajaśniał inny, przedstawiający grupę sielską włościan, dla których król „Sobek" zawsze tak dobrym był panem. Znaczenie obrazów tłumaczył ludowi p. Bukowiecki, okrzykom radości nie było końca […][23].

Przy plenerowych pokazach zatem mógł występować komentator prezentowanych obrazów, który objaśniał je, wydobywał treści nieczytelne dla zbiorowego, jeszcze nie wyedukowanego odbiorcy. W takim działaniu też można się dopatrzyć jakby perspektywy światłocienia.

W Poznaniu, by obejść zakazy cenzury, wykorzystywano fakt, że pomnik Mickiewicza postawiony był na terenie przykościelnym i tam organizowano wiele wieczornych uroczystości. Szczególny charakter nadano pięćdziesiątej rocznicy śmierci wieszcza:

> Nad pomnikiem […] cztery łuki z różnokolorowymi lampkami i złotą cyfrą 50. Także cokół pomnika ozdobiono lampkami. Za pomnikiem wznie-

[21] Z Warszawy dosyłano do prasy poznańskiej zwięzłe informacje o obchodach, np. „Kurier Poznański" 1910, nr 160, dodatek s. 1; nr 163, s. 1–2 (o rocznicy grunwaldzkiej).

[22] „Dziennik Poznański" 1883, nr 210, s. 2.

[23] Ibidem.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

siono ścianę błękitną ze złotą gwiazdą u szczytu, a posianą całą drobnymi gwiazdkami. Całość sprawiała wielce efektowne i wspaniałe wrażenie[24].

W Krakowie oświetlano i pomniki, i Bramę Floriańską[25]; tam też dla uczczenia Konstytucji 3 maja „olbrzymi i barwny" pochód przemaszerował przez miasto, w którym:

[…] wiele domów przystrojonych było we flagi o barwach narodowych […]. Wszystkie gmachy władz autonomicznych i budynki miejskie wywiesiły czerwono-białe lub niebiesko-białe flagi. […] W mieście, zwłaszcza w obrębie plant, wszystkie prawie okna, udekorowane są nalepkami T.S.L. [Towarzystwa Szkół Ludowych – M.P.], mającymi zastąpić iluminację. Kamień pamiątkowy Kościuszki przybrany obfitą zielenią […], w otoczeniu girlandy i barwnych lampek elektrycznych, przygotowanych do wieczornej iluminacji[26].

Podobnie i we Lwowie: ozdobione okna, chorągwie narodowe, panie sprzedają „kokardki biało-czerwone" i pocztówki[27]. Dochodziły też informacje, że iluminacje mają przybrać wręcz monumentalne rozmiary, ponieważ dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Słowackiego: *Oto około godziny dziewiątej na wszystkich szczytach Tatr zapłoną olbrzymie ogniska*[28].

***

Ceremonie rocznicowe i pogrzebowe przełomu wieku XIX i XX to prawdziwe imperium barw osadzonych w symbolice liturgicznej i martyrologicznej i imperium iluminacji. Opozycja jawne–ukryte, wynikająca z zaostrzeń cenzuralnych, znajduje doskonałe ujście w wykorzystaniu światłocienia. Tworzy on przestrzeń czytelnego dialogu, wskazuje istotne elementy obrazu; wydobywa odległe karty historii, przybliża je i ożywia, wywołując u odbiorcy wzruszenie i zachwyt. Za Jamesem Vincentem Cunningham można powtórzyć:

Zachwyt definiuje się jako ucisk w piersiach i ustanie pracy serca, spowodowane zdumieniem, wywołanym świadomością ukazania się czegoś tak

[24] „Orędownik" 1905, nr 131, s. 3.
[25] „Orędownik" 1910, nr 163, s. 1.
[26] *Obchody 3. Maja w Galicji*, „Orędownik" 1910, nr 105, s. 3.
[27] Ibidem.
[28] „Orędownik" 1909, nr 197, dodatek s. 1.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> uroczystego, wspaniałego i niezwykłego, że serce ściska. […] ów efekt zachwytu, ten ucisk i skurcz serca bierze się z niespełnionego, ale odczuwalnego pragnienia, by poznać przyczynę tego, co wydaje się uroczyste i niezwykłe. […] kiedy człowiek nic nie wie, zachwyt jest etapem na drodze do poznania, pragnieniem dotarcia do sedna tego, co go zachwyca i ustalenia jego przyczyny […][29].

I te „doświetlone" i „ukryte" w mroku obrazy działały na emocję odbiorcy. To one, wpisane w ramę ceremonii rocznicowych, instrumentalnie wykorzystując światłocień, w rzeczywistości budowały kolorem imaginarium narodowe.

---

[29] J.V. Cunningham, *Woe or Wonder: The Emotional Effect of Shakespearean Tragedy*, Denver 1960, s. 77–78 (cyt. za: St. Greenblatt, *Oddźwięk i zachwyt*, tłum. A. Wilson, [w:] S. Grenblattt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtey, Kraków 2006, s. 192–193).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Kolor w kulturze
pod redakcją
Zofii Mocarskiej-Tycowej
Joanny Bielskiej-Krawczyk
Toruń 2010

Artur Duda

„Polska, biało-czerwoni” Barwy narodowe w kulturze popularnej

Jednym z ciekawszych haseł w *Encyklopedii staropolskiej* Zygmunta Glogera jest hasło *Barwy*. Znajdziemy tam nie tylko potwierdzenie powszechnego dziś przekonania, że barwami Polski są biel i czerwień (*Kolorem umiłowanym przez Słowian w ogóle, a zwłaszcza przez Polaków, był szkarłat, czyli czerwień. Z tego powodu orzeł biały był od wieków przedstawiany w polu czerwonym, a stąd i kolory czerwony z białym uważane za narodowe*), ale co ciekawsze minihistorię barw Polaków i Litwinów, szlacheckich kontuszy i mundurów wojska, historię, która skłania do myślenia o barwach narodowych w kategoriach procesu historycznego i performatywnego konstruowania znaczeń symbolicznych materii[1]. Konfrontacja historii ze współczesnością inspiruje do postawienia pytania o przemianę w sferze patriotycznych zachowań Polaków: od patriotyzmu tradycyjnego po dzisiejsze postawy patriotyzmu ludycznego i konsumpcyjnego (ekonomicznego).

Truizmem wydaje się teza, że barwy (także narodowe) w kulturze nie istnieją same z siebie. Ich podstawa bytowa ma oczywiście charakter fizykalny związany z długością fali światła, ale ich sens kulturowy (konotacje symboliczne, np. takie jak uznanie bieli za symbol niewinności, a czerwieni – symbol ofiary z krwi, konotacje emocjonalne i wartości kojarzone z nimi) kształtują się w procesie performowania ich. Barwy zyskują swój sens kulturowy dzięki realizowanym przez członków pewnej wspólnoty performansom spo-

[1] Barwy, [hasło w:] Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 1, Warszawa 1978.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

łecznym, politycznym, ludycznym i artystycznym. Performanse definiuję tu jako swego rodzaju publiczne „spektakle", „inscenizacje", a ściślej: uporządkowane w określony sposób i powtarzalne sekwencje działań realnych i symbolicznych z użyciem określonych przedmiotów (rekwizytów) przy udziale „aktorów" i „widzów". To performatywne konstytuowanie znaczenia barw widać najlepiej w ceremoniale wojskowym: w sposobie wciągania flagi na maszt, stawania na baczność, salutowania, zrytualizowanego składania flagi ściąganej z masztu, strzeżenia flagi przed znieważeniem (zdeptaniem, opluciem, spaleniem), przed wpadnięciem w ręce wroga. Zwykły, zszyty z dwóch kawałków materiału przedmiot zyskuje w ten sposób status artefaktu o nadzwyczajnej wartości, status epifanii sacrum narodowego.

Pojęcie sacrum narodowego wiąże się nierozerwalnie z historycznym procesem kształtowania się w XIX wieku nowoczesnego pojęcia narodu, który może być definiowany jako wspólnota krwi (pochodzenia), ziemi, języka i literatury (kultury), historii. Nie sposób przywołać tu nawet w skrócie najważniejszych aspektów debat toczonych na ten temat, można jednak pokazać ów proces tworzenia się tożsamości narodowej i wyznaczników patriotyzmu tradycyjnego poprzez odniesienie do swego rodzaju „wojny" barw toczącej się w tle kolejnych powstań i burzliwych epizodów naszej historii. W tej „wojnie" barw, której początku możemy upatrywać jeszcze w czasach saskich, pewne były tylko herby: polski Orzeł Biały i litewska Pogoń. Poza tym mieliśmy „kakofonię" barw kontuszy i mundurów odróżniających rody i ziemie; wszystkie te karmazyny, „czyli malinowej barwy żupany", które stały się synonimem szlachcica z urodzenia, amaranty, szkarłaty, purpury, ale także błękit chorągwi hetmanów litewskich. Nośnikiem barw mogły być zarówno chorągwie, jak i kokardy przypinane do mundurów na wzór francuskiej kokardy trójkolorowej. Kiedy zawiązała się konfederacja barska, na sztandarach pojawił się Chrystus, Matka Boska i krzyż, ale barwami wojska były „koronny" karmazyn i „litewski" błękit. Insurgenci Kościuszki nosili kokardy białe, podobnie jak wojsko polskie za panowania Sasów. Kiedy zawiązała się z inspiracji Napoleona „konfederacya jeneralna" w 1812 roku, jej barwami stały się karmazyn i granat. Barwy tradycyjnego patriotyzmu zmieniały się więc jak w kalejdoskopie, nieraz oddając polityczne preferencje użytkowników – konfederatów, żołnierzy, powstańców. Barwy od dawna miały sens wojskowy – różniły wojska na polu bitwy, ale też dodawały animuszu. Używano ich ponadto w performansach państwowych w przestrzeni publicznej: ulicy, sejmu, kościoła i teatru.

Kościół i teatr były areną pierwszej znanej nam publicznej manifestacji barw biało-czerwonych jako barw narodowych Polaków. 3 maja 1792 roku,

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

w pierwszą rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 maja, pojawił się pomysł użycia barw herbu Królestwa Polskiego jako symbolu jednoczącego Polaków – najpierw podczas mszy w kościele, potem w teatrze podczas uroczystej prapremiery *Kazimierza Wielkiego* Juliana Ursyna Niemcewicza, którą Zbigniew Raszewski opisuje w biografii Wojciecha Bogusławskiego następująco:

> „Teatr był „niezmiernie natłoczony". W żyrandolach i kinkietach płonęły setki świec. W lożach królewskich mnóstwo znakomitych osób, pozostałe loże „napełnione damami". Wszystkie damy w białych sukniach z pąsowymi wstęgami i szarfami („te bowiem kolory są tłem herbu Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego"). Już rano w kościele damy siedziały w takich strojach. Wspomniany poprzednio program obchodów prosił je o strój biały z czerwonym, do czego warszawianki zastosowały się tak skwapliwie, że już na kilka dni przed 3 V w całym mieście nie można było dostać pąsowej wstążki. Był to pierwszy u nas przykład publicznego zastosowania tych barw jako narodowych. Przedtem nikt takich barw nie rozróżniał. Znane były tylko herby Polski i Litwy, a więc Rzeczypospolitej. Podobnie było zresztą w całej Europie. Wszędzie znane były tylko herby, i to raczej państwowe niż narodowe. Dopiero rewolucja francuska tworząc nowe pojęcie narodu, wprowadziła również w użycie barwy narodowe, przy czym na ogół zaczynało się to od przypinania stosownych kokard do kapeluszy. U nas, jak widać, zaczęło się od białych sukni z pąsowymi szarfami, które na widowni, w blasku świec, sprawiały takie wrażenie, jakby cały teatr przybrano jedną wielką kokardą. „Widok ten prawdziwie był zachwycającym" – twierdzi Niemcewicz[2].

Czerwień w tym pięknym epizodzie, kojarzącym się współcześnie z biało-czerwonymi stadionami, na których swoje mecze rozgrywa reprezentacja Polski w piłce nożnej, miała raczej jasny odcień pąsowych róż. Później górę wziął ciemny, malinowy karmazyn.

Czterdzieści lat po tej kościelno-teatralnej manifestacji polskie barwy zostały po raz pierwszy usankcjonowane prawnie uchwałą Sejmu Królestwa Polskiego:

> Izba Senatorska i Izba Poselska po wysłuchaniu
> Wniosków Komisji Sejmowych, zważywszy
> potrzebę nadania jednostajnej oznaki, pod którą
> winni się łączyć Polacy, postanowiły i stanowią:

[2] Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972, s. 209–210.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

> Artykuł 1.
> Kokardę Narodową stanowić będą kolory herbu Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego, to jest kolor biały z czerwonym.
>
> Artykuł 2.
> Wszyscy Polacy, a mianowicie Wojsko Polskie te kolory nosić mają w miejscu gdzie takowe oznaki dotąd noszonymi były.
>
> Przyjęto na posiedzeniu Izby Poselskiej dnia 7 lutego 1831 roku.

Jakkolwiek byśmy nie oceniali powstania listopadowego i skutków jego klęski, właśnie sejm powstańczy 1830–1831 r. jako pierwsza polska instytucja polityczna ustanowił biel i czerwień barwami narodowymi[3].

W kolejnych regulacjach prawnych najczęściej rozważana była kwestia odcienia czerwieni. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku Sejm Ustawodawczy uchwalił 1 sierpnia 1919 roku ustawę określającą barwy narodowe, a w broszurze wydanej przez Ministerstwo Spraw Wojskowych w 1921 roku sprecyzowano, że chodzi o kolor karmazynowy. Jednakże w rozporządzeniu Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z 13 grudnia 1927 roku odcień czerwieni zmieniono na cynober (jaśniejszy odcień czerwieni, barwa krwi tętniczej). W obecnie obowiązującej konstytucji (artykuł 28, ustęp 2) mowa o tym, że *barwami Rzeczypospolitej Polskiej są kolory biały i czerwony*, ale nie precyzuje się, jakie kolory należy rozumieć pod określeniem „biały" i „czerwony". W ustępie 5 konstytucja odsyła do ustawy. Chodzi w tym wypadku o ustawę z 31 stycznia 1980 roku o godle, barwach i hymnie narodowym. W artykule 4 ustęp 1 tej ustawy barwy RP są określone precyzyjniej: *Barwami Rzeczypospolitej Polskiej są kolory biały i czerwony, ułożone w dwóch poziomych, równoległych pasach tej samej szerokości, z których górny jest koloru białego, a dolny koloru czerwonego*.

Ustęp 3 tego artykułu odsyła do załącznika numer 2 określającego precyzyjnie barwy:

> […] współrzędne chromatyczne barw x, y, ich składowa Y oraz dopuszczalna różnica barwy ΔE w przestrzeni barw CIE 1976 (L*u*v*) ustalona według wzoru CIELUV przy iluminancie C i geometrii pomiarowej d/0 to:

[3] Na temat roli i osiągnięć tego Sejmu zob. S. Ziółek, *Sejm Królestwa Polskiego w okresie powstania listopadowego 1830–1831*, Warszawa 2007.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Barwa	x	y	Y	ΔE
Biała	0,315	0,320	82,0	4,0
Czerwona	0,570	0,305	16,0	8,0

Tyle o faktach prawnych i optycznych. O wiele ciekawsza wydaje się jednak kwestia ewolucji postaw patriotycznych w Polsce przełomu XX i XXI wieku.

Pierwsza konstatacja dotyczy kryzysu patriotyzmu tradycyjnego, który swoją siłę czerpał – jak było widać wyżej – z celebrowania państwowych i wojskowych performansów z użyciem barw narodowych. Praktyki ludyczne takie jak spektakle teatralne były podporządkowane performansom na serio – pojawienie się króla w loży teatru przemieniało zwykły spektakl w celebrację sacrum narodowego, czyniąc zeń manifestację polityczną. Dziś, w wolnej Polsce, mamy, owszem, obowiązkowe oflagowanie urzędów państwowych i przestrzeni publicznej w czasie świąt narodowych, ceremonie składania kwiatów w barwach narodowych czy z biało-czerwonymi szarfami, ale z drugiej strony Polacy masowo nie uczestniczą w świętach narodowych, traktując je jako dni wolne od pracy. Poza tym sam byłem kilkakrotnie świadkiem gorszących zachowań uczestników tzw. przysięgi wojskowej, lekceważąco nastawionych do ceremoniału wciągania flagi na maszt i hymnu narodowego. Oprócz tego barwy narodowe stały się elementem gry politycznej, kilka partii próbowało (jak dotąd chyba bezskutecznie) zawłaszczyć symbole narodowe dla swoich partykularnych celów, np. Andrzej Lepper ubrany podczas zatrzymania w czerwony t-shirt z białym orłem.

Można by zapewne doszukiwać się przyczyny kryzysu patriotyzmu tradycyjnego w kulturze PRL-u, która zmuszała obywateli do udziału w licznych performansach publicznych, będących manifestacjami fałszywej jedności. To jest jednak temat na odrębne wystąpienie. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na rozkwit form ekspresji uczuć patriotycznych w obrębie współczesnej kultury popularnej, co najlepiej widać na przykładzie zachowań kibiców piłki nożnej. W porównaniu z ceremoniami państwowymi patriotyczne performanse kibiców sportowych mają charakter ludyczny, są performansami nie na serio. Pozwalają na użycie barw narodowych nie tylko w postaci sakralnych artefaktów takich jak flagi, ale także na wszelkich elementach stroju, takich jak: koszulki, spodnie, szaliki z napisem „Polska" (i sentencjami w rodzaju „Zawsze wierni biało-czerwonym"), czapki z daszkiem i wielkie kapelusze. Przestrzenią ekspozycji barw stają się także ciała kibiców, np. całe twarze malowane na biało-czerwono albo miniaturowe flagi biało-czerwo-

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

ne na policzkach. Ludyczny charakter kibicowania wiążę się ze znaczną swobodą zachowań ekspresywnych: werbalnych (okrzyki, skandowanie „Polska", śpiewy, m.in. pieśń „Polska, biało-czerwoni" na melodię *Go West* zespołu Pet Shop Boys, Mazurek Dąbrowskiego) i gestyczno-ruchowych (klaskanie, machanie szalikami nad głową lub rozpostarcie ich przed sobą). Działania kibiców podczas meczu piłki nożnej mają wyrazisty rdzeń performatywny: na boisku jedenastka reprezentantów Polski (najlepsi z najlepszych) toczy – co prawda ludyczną – ale jednak wojnę z przeciwnikiem, a na trybunach kibice toczą komplementarną wojnę z fanami rywali. Nie mogą (nie powinni) walczyć fizycznie (choć granica między dozwolonymi formami kibicowania a agresją jest cienka), ale mają możliwość starcia „wokalnego" za pomocą dosłownie ogłuszającego dopingu, przyśpiewek dodających animuszu „swoim" i zaczepnych (nieraz obraźliwych) wobec „obcych". W odróżnieniu od patriotyzmu tradycyjnego manifestacje patriotyzmu ludycznego, które są przecież formą zabawy, spędzania wolnego czasu i czerpania z tego przyjemności, nie odwołują się do martyrologii narodu polskiego. Historia Polski traktowana jest selektywnie jako dzieje zwycięstw militarnych stanowiących wzorzec dla obecnego pokolenia sportowców i kibiców (w retoryce i symbolice wystąpień kibiców powracają bitwa pod Grunwaldem, wiktoria wiedeńska, skrzydła husarskie na koszulkach reprezentacji). Każdy mecz jest okazją do ekspresji radości i dumy z bycia Polakiem.

Kibicowanie w swej istocie ma silny impuls wspólnotowy, barwy stroju kibica służą wyrazistemu odróżnieniu dwóch antagonistycznie zorientowanych grup, wojenne barwy na ciele są znakiem wejścia w ludyczny czas i przestrzeń zdarzenia, które dzieje się poza ramami codziennego życia. W tradycyjnym patriotyzmie istniały zasadniczo dwa kręgi uczestników: mężczyźni-aktywni żołnierze (bojownicy, partyzanci) i ich pomocnicy: kobiety, starcy i dzieci (opatrujący rannych, udzielający schronienia, karmiący). Poza tym kręgiem znajdowali się obcy i zdrajcy. W wariancie patriotyzmu ludycznego mamy o wiele więcej kręgów: krąg zawodników na boisku, bezpośrednich uczestników futbolowej „wojny", poza boiskiem krąg potencjalnych zmienników oraz trenerów i sztab medyczny reprezentacji. Dalej krąg kibiców świadków na stadionie oglądających mecz i wspierających sportowców swoją cielesną obecnością i wreszcie – zwykle najszerszy – krąg kibiców przed telewizorami pozostających w relacji „telepatycznej", paraspołecznej z piłkarzami i kibicami na stadionie. Ci kibice telewizyjni także mają swoje performanse, zakładają koszulki biało-czerwone, szaliki, czapki, malują twarze, wywieszają flagi w oknach na czas trwania turnieju (akcja

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

producenta piwa Tyskie podczas mistrzostw świata w piłce nożnej w Niemczech w 2006 roku).

Do tego obrazu narodowej i ludycznej zarazem wspólnoty należałoby dodać aspekt cielesno-emocjonalny. Piłkarze w walce sportowej trwonią bowiem siły fizyczne i często ten fakt (zmęczenie, ból, pot, krew i łzy) staje się źródłem najsilniejszych emocji przeżywanych przez kibiców. Dla kibiców z kolei – tych na stadionie i tych przed telewizorami – emocjonalna reakcja na przebieg gry wzmacniana jest przez towarzyszącą percepcji meczu konsumpcję jedzenia i picia (zwykle alkoholu). Tu dochodzimy do styku dwóch patriotyzmów naszych czasów – ludycznego i ekonomicznego, co każe zastanowić się nad skutecznością performansów ludycznych w sferze kształtowania postaw patriotycznych. W odróżnieniu bowiem od performansów politycznych, społecznych i religijnych, które cechuje liminalność, a więc performatywna siła sprawcza, dzięki której zachodzą realne zmiany w świecie (i/lub tożsamości człowieka), o tyle performanse ludyczne i artystyczne mają charakter liminoidalny: kreują rzeczywistość tymczasową, na niby, barwy narodowe zdają się tu tylko znakami znaków, a performatywna moc działań w obrębie widowiska wyczerpuje się wraz z jego zakończeniem. Z tej perspektywy fenomen kibicowania jawi się jako degeneracja aktywności członka pewnej wspólnoty narodowej[4]. Bycie patriotą w sensie tradycyjnym oznaczało służbę ojczyźnie lub walkę za ojczyznę. Aktywność sportowca mieści się w tej definicji, bo co prawda wojna na boisku jest została zrytualizowana (a przemoc wzięta w ramy reguł jej stosowania), ale reprezentowanie narodu ma charakter faktyczny. Natomiast bycie kibicem to już pozostawanie w dystansie, powstrzymanie się od fizycznej rywalizacji (niedozwolonej i penalizowanej) na rzecz bycia z drużyną narodową w momencie próby.

Jeszcze mniejszą aktywnością wydaje się siedzenie przed telewizorem oraz konsumpcja chipsów i piwa. A tu właśnie zaczyna się przestrzeń patrio-

[4] Już w starożytności postrzegano rywalizację sportową jako nieprzydatną z punktu widzenia interesów polityczno-wojskowych państwa. Świadczy o tym fragment zaginionej sztuki Eurypidesa *Autolykos*:

„W czym to zapaśnik albo szybkobiegacz,
Dyskobol, ten, co w szczękę umie walić,
Zdobywszy wieniec, pomoże ojczyźnie?
Czy z wrogiem walczyć będą, dzierżąc w rękach
Dyski, przez tarcz rząd przebiją się pięścią,
Wygnają wrogów tak ze swej ojczyzny?
Nikt nie wygłupia się tak, gdy mu grozi,
Stal ostra".

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

tyzmu ekonomicznego, w myśl którego jesteś patriotą, jeśli na przykład pijesz polskie piwo. Chociażby piwo Biało-Czerwone, które od pewnego czasu można znaleźć w sklepach. Nie zabrzmi może poważnie następująca hipoteza: jestem prawdziwym Polakiem, kiedy jem polską kiełbasę, pierogi, piję polską wódkę i piwo, ale w tym kierunku zmierzają medialne dyskusje na temat kampanii „Kupuj polskie (towary)"[5]. Kwestia patriotyzmu ekonomicznego ukazuje niepokojący proces rozsadzania kategorii tożsamości narodowej przez system globalnego kapitalizmu. Bo jeśli oznaką patriotyzmu ma być picie piwa Biało-Czerwone, to czy to piwo ma być złożone z polskiego jęczmienia, polskiego chmielu i polskiej wody? Ma powstawać na polskiej ziemi? Czy też w browarze, którego właścicielami są Polacy? Właścicielami w stu czy w ponad pięćdziesięciu procentach? Restauratorka Magda Gessler w wypowiedzi dla „Wprost" mówi: *Nie tylko jestem zakupową patriotką. Ja nawet nie kupuję produktów z polską marką, jeżeli jej właścicielem jest koncern zagraniczny*. Czy jednak taki etnocentryzm konsumencki ma racjonalne podstawy? Czy przeciętny konsument-patriota winien przed każdą wizytą w hipermarkecie przeprowadzić śledztwo w sprawie polskości produktów?

O ile patriotyzm ekonomiczny w sferze produkcji i handlu łatwo sprowadzić do absurdu, to w sporcie rzecz wydaje się o wiele poważniejsza. Można bowiem zauważyć, że coraz częściej barwy narodowe maskują indyferentną pod względem narodowym treść. Tak jak pomalowana na biało-czerwono puszka piwa nie kryje w sobie żadnej narodowej treści poza intencją marketingową, tak coraz częściej wielkie performanse sportowe stają się przykrywką dla celów czysto komercyjnych. Pół biedy, gdy Polski Związek Piłki Nożnej nie wiadomo dlaczego zarabia ogromne pieniądze na marketingowym wykorzystaniu barw narodowych i hasła „reprezentacja Polski". To samo czynią firmy biorące udział w kampaniach „Dobre, bo polskie", „Bądźmy dumni z polskich produktów" lub eksponujące miniaturową flagę Polski na produkcie – czy będzie to majonez, czy samochód. Tak samo robi koncern paliwowy Orlen, wykorzystujący barwy narodowe i wizerunek orła w swoim logo i strategii reklamowej firmy. O wiele istotniejsze wydaje mi się jednak zjawisko, które niemiecki filozof Peter Sloterdijk określił symulowaniem narodu w ramach widowiska sportowego.

W wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Der Spiegel" w 2006 roku[6] Peter Sloterdijk pytany o pojęcie „reprezentacji narodowej" jako jedno niewielu po-

[5] A. Piński, T. Molga, M. Zdziechowska, *Kupuj polskie*, „Wprost" 2009, nr 5, s. 6–14.

[6] *Ein Team der Hermaphroditen*. Z P. Sloterdijkiem rozmawiają D. Kurbjuweit i L. Gorris, „Der Spiegel" 2006, nr 23, s. 70.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

jęć używanych przez Niemców, w których pojawia się słowo „naród", powiedział, że widowiska sportowe stały się swego rodzaju „liturgiami emocji", czyli – jeśli dobrze rozumiem – performansami kulturowymi, które służą erupcji najsilniejszych emocji społecznych. Z tego punktu widzenia mistrzostwa świata w piłce nożnej – największa impreza sportowa naszych czasów – są megaperformansem narodów jako wspólnot pobudzających (*Erregungsgemeinschaften*) czy podniecających (*Erregungsmittel* to środek podniecający). Tyle że ten megaperformans sportowy, który jeszcze w czasach międzywojennych służył autoprezentacji faktycznie istniejących narodów (*casus* Włoch Mussoliniego czy Niemiec Hitlera), w rzeczywistości globalizującego się świata przeistacza się w prezentację symulacji narodów, które po zakończeniu mistrzostw przestają istnieć. P. Sloterdijk przekonuje, że barwy narodowe w czasie mistrzostw świata używane są po to, by symulować narody w rzeczywistości postnarodowej, którą cechuje przeistoczenie ojczyzn w miejsca pobytu oraz zepchnięcie tożsamości narodowej na dalszy plan. Ludzie – mówi P. Sloterdijk – nie muszą już być na co dzień reprezentantami własnego narodu, wyjeżdżając za granicę. Mimo to w pewnych sytuacjach (tu sport jest największą enklawą patriotyzmu ludycznego) jednostki chcą i lubią identyfikować się ze swoim narodem. I – dodajmy – inscenizują na stadionach i przed telewizorami istnienie pewnego narodu jako zjednoczonej, jednomyślnej, współczującej wspólnoty. Sport w serii liminoidalnych „spektakli" pozwala restaurować na krótko byt narodu.

Tezy Sloterdijka mogą się wydawać w odniesieniu do Polski szokujące. Ale przyjrzyjmy się faktom. W mistrzostwach Europy w piłce nożnej w Austrii i Szwajcarii w 2008 roku stanęły naprzeciw siebie reprezentacje Polski i Niemiec. I rozgorzała dyskusja na temat reprezentantów Niemiec polskiego pochodzenia – Mirosława Klose i Łukasza Podolskiego. Czy ich występ przeciw Polsce jest zdradą? Co zrobi Łukasz Podolski, którego polscy krewni oglądali ten mecz na stadionie? Kiedy Podolski strzelił Polakom pierwszego gola, wszystkie telewizje pokazały zbliżenie jego twarzy – kompletny brak radości ze zdobycia bramki. Tymczasem po drugiej stronie w koszulce z orłem na piersi pojawił się Roger Guerreiro, Brazylijczyk z urodzenia, w ekspresowym tempie obdarowany polskim obywatelstwem przez prezydenta Kaczyńskiego. W jego wypadku nawet najbardziej tolerancyjni dziennikarze sportowi zgłaszali wątpliwości, czy można kogoś uczynić Polakiem dla doraźnych korzyści sportowych. Kogoś, kto ani słowa nie mówi po polsku, nie ma polskiej narzeczonej (koronny argument!), nie ma zamiaru (dlaczego miałby mieć?) osiedlić się w Polsce. Przywoływano przykład Emanuela Olisadebe, Nigeryjczyka, który co prawda po polsku nigdy nie mówił dobrze, ale poślubił Polkę.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Zresztą w trakcie mistrzostw Europy w 2008 roku niemal każda reprezentacja narodowa miała w swoich szeregach naturalizowanych obcokrajowców, co jest dowodem, że teza Sloterdijka powoli staje się rzeczywistością. Tym bardziej, że barwy narodowe i godła państwowe na strojach sportowców znalazły od pewnego czasu agresywną konkurencję w postaci znaków firm produkujących te stroje lub sponsorujących reprezentację. Wystarczy spojrzeć na pierwsze z brzegu przykłady. Podczas dramatycznego meczu w mistrzostwach świata w piłce ręcznej w Chorwacji bohaterem meczu z Norwegią został Artur Siódmiak. W „Gazecie Wyborczej" 30 stycznia 2009 roku ukazała się reklama Banku PKO BP przedstawiająca moment tuż po zdobyciu zwycięskiej bramki. Na koszulce biały orzeł w koronie z małym napisem „Polska" sąsiaduje z tych samych rozmiarów logo banku i pisaną dużymi literami jego nazwą, w rogu z lewej strony widać nazwę firmy produkującej odzież sportową. Czarno na białym mamy tu dowód na to, że rozwój zglobalizowanej gospodarki degraduje symbole narodowe do rangi użytecznych marek handlowych, których wartość określa się nie ze względu na bycie nośnikami narodowego sacrum, lecz ze względu na rozpoznawalność i korzyści finansowe, które przynosi ich używanie.

Jeśli jednak barwy narodowe we współczesnym sporcie stały się elementem symulacji czy inscenizacji, która pod dobrze znaną fasadą skrywa nieprawdziwą zawartość, to czy można w ogóle mówić o patriotyzmie – nawet ludycznym? Jeśli wszystko jest symulowane, to czy coś pozostało jeszcze realne? Otóż – podobnie jak w estetyce mediów elektronicznych, które żyją z kreowania iluzji – realni pozostają kibice i ich emocje. Nawet jeśli na boisku występują sami „aktorzy" odgrywający dla miliardów widzów Polaków, Niemców czy Szwajcarów, nawet jeśli – to przykład Sloterdijka – w finale Ligi Mistrzów występują dwie reprezentacje świata udające angielski klub Chelsea i włoski Inter, to widzowie i tak przelewają na nich swoje najszczersze emocje, tworzą narodowe identyfikacje i narodową wspólnotę. Tak zresztą kibice wielu polskich klubów zareagowali na przemiany w świecie sportu: skoro w Górniku Zabrze nie grają już od dawna zabrzanie, a w Pogoni Szczecin – szczecinianie (ten drugi klub miał w swojej historii epizod, kiedy na boisku pojawiali się niemal wyłącznie Brazylijczycy!), to jedynym argumentem za tym, że klub jest poznański czy szczeciński, są kibice – mieszkańcy danego miasta. W autobusie MZK w Toruniu znalazłem kiedyś taką wlepkę:

Nie Prusacy
Nie Krzyżacy

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Po Prostu Elanowcy
Dumni Polacy

W tle widniały herby Torunia, klubu piłkarskiego Elana Toruń i orzeł biały w koronie – ikoniczne znaki definiujące tożsamość kibica, który odrzuca zarzuty kibiców innych drużyn o rzekome „prusactwo" czy „krzyżactwo".

Co ciekawe, emocje wywoływane przez mecze piłkarskie wcale nie muszą mieć charakteru mimetycznego, jak chcieli wybitni socjologowie sportu Eric Dunninga i Norbert Eliasa. Uznali oni, że ludzie *w teatrze, w kinie, na koncercie, podczas uprawiania sportu lub oglądania zawodów sportowych*[7] doświadczają emocji podobnych do tych, doznawanych na co dzień, ale pozbawionych „życiowej" ostrości. *Nawet strach, przerażenie, nienawiść i inne normalnie nieprzyjemne uczucia mogą być w otoczeniu mimetycznym połączone z przyjemnością*[8]. Więcej nawet: dopiero mieszanka euforii i strachu dostarcza prawdziwie ekscytującej przyjemności. Tyle że moja praktyka oglądania widowisk sportowych pokazuje, że tylko wtedy, gdy oglądający mecz nie identyfikuje się z żadną z drużyn, powstaje szansa na przeżycie estetyczne porównywalne z przeżywaniem dzieła sztuki. Gdy oglądający identyfikuje się z miastem, klubem czy drużyną narodową, emocje przypominają te, przeżywane w realnym życiu, nieugładzone, nawet niebezpieczne. W obrębie performansu ludycznego, performansu liminiodalnego, nie na serio, dochodzi do erupcji subwersywnego potencjału emocji tłumu, zdolnego podważyć porządek społeczny, polityczny, rozpętać uliczną rewoltę. Tłum kibiców w barwach biało-czerwonych może ujawnić tę destrukcyjną siłę nacjonalizmu, o której Zbigniew Herbert w wierszu *Rozważania o problemie narodu* pisał:

objawia się […] w bladości
w nagłym czerwienieniu
w ryku i wyrzucaniu rąk
i wiem że może zaprowadzić
do pospiesznie wykopanego dołu

Jak widać, XIX-wieczną „wojnę" barw zastąpiła współcześnie nieraz bardzo realna wojna o znaczenie barw, o formy ich użycia i wypełnienie tych form symboliczną i emocjonalną treścią.

[7] E. Dunning, *O emocjach w sporcie i wypoczynku*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka i M. Bogunia-Borowska, s. 664.

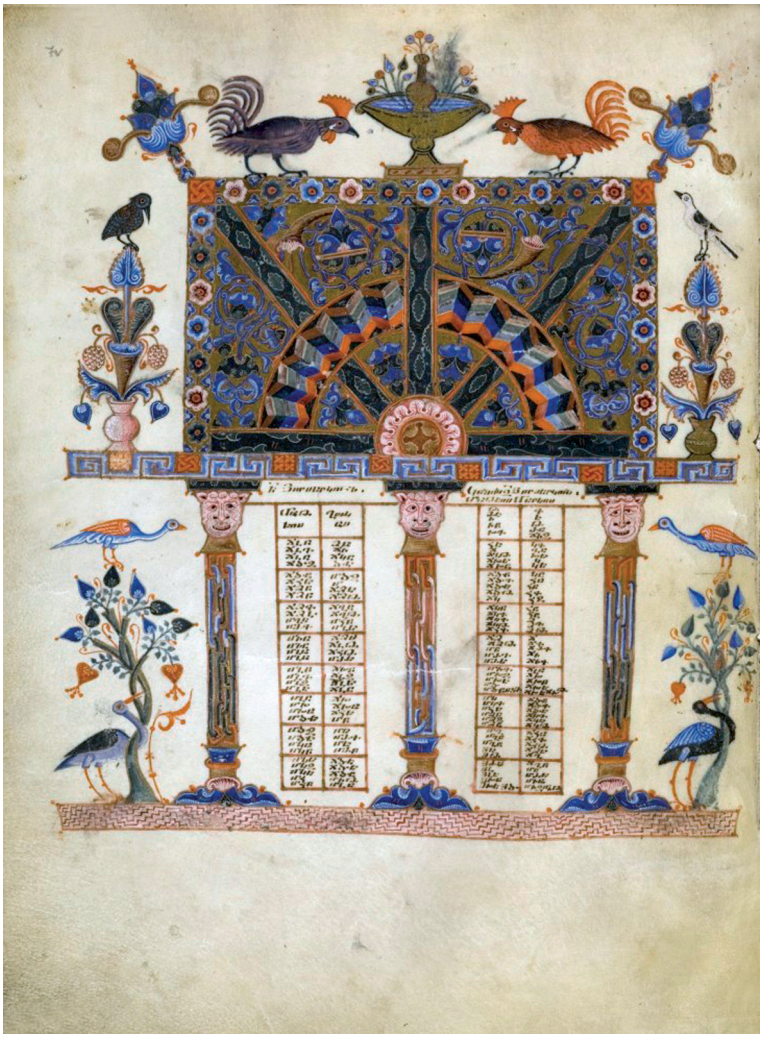
[8] Ibidem, s. 664.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Ilustracje

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236



Il. 1. Karta z ormiańskiego kodeksu iluminowanego – fot. J. Rydzkowska

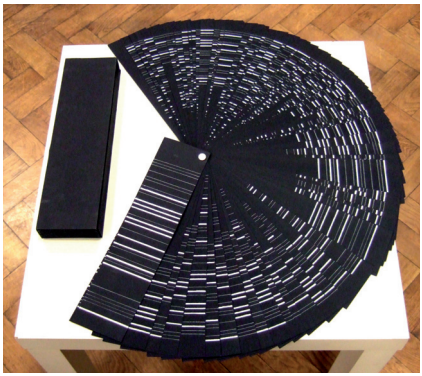
Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 2. Karta z ormiańskiego kodeksu iluminowanego – fot. J. Rydzkowska

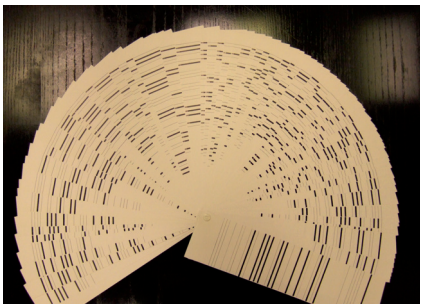
Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

PREZYDENT GDYNI
MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA W GDYNI
FUNDACJA CORRESPONDANCE DES ARTS • MUZEUM KSIĄŻKI ARTYSTYCZNEJ W ŁODZI
zapraszają
wystawa sztuki książki
8 - 25 stycznia 2008, codziennie w godz. 10.00 - 20.00
GALERIA w Pomorskim Parku Naukowo-Technologicznym
Gdynia, Al. Zwycięstwa 96 / 98
wstęp wolny
druga rewolucja książki
liBeratura
akcja plastyczna
poemat kinetyczny
instalacje i obiekty książkowe
wydawnictwa eksperymentalne
książki autorskie i artystyczne
konferencja z udziałem artystów książki
25 stycznia 2008, 10.00 - 15.00
SALA MORSKA
Pomorski Park Naukowo-Technologiczny
Gdynia, Al. Zwycięstwa 96 / 98
wstęp za zaproszeniem - tel.: 058 622 44 31
GDYNIA
projekt plastyczny: Monika Polak, projekt komputerowy: Violetta Trella

Il 3. Plakat konferencji i wystawy związanej ze sztuką książki



Il. 4 „Art. Book” – fot. M. Polak

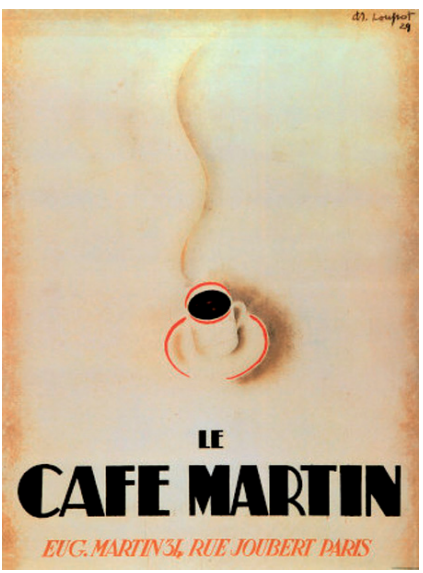


Il. 5 „Art. Book” – fot. M. Polak

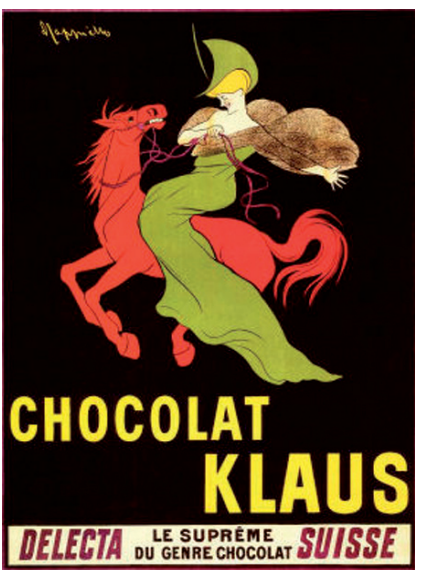
Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 6. A.M. Cassandre, Nord Express (1927)

Il. 7. J. Cheret, Sexoline (1891)



Il. 8. Ch. Loupot, Le café Martin (1929)



Il. 9. L. Cappiello, Chocolat Klaus (1903)

Afisze i plakaty, fot. M. Skibicki

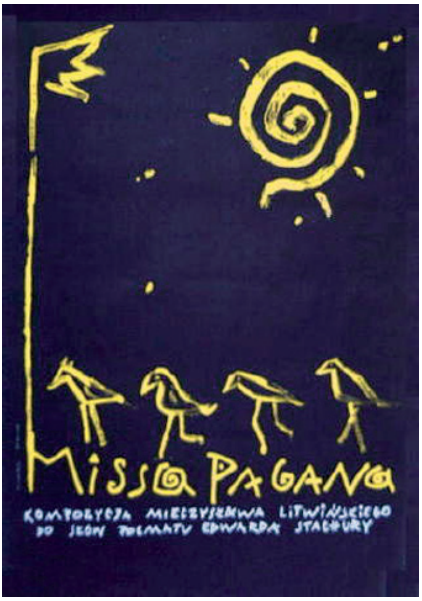
Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 10. *Zimowa opowieść* W. Shakespeare'a w reż. I. Bergmana (Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie) – fot. B. Wanselius

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 11. *Maria Stewart* F. Schillera w reżyserii I. Bergmana (Teatr Dramatyczny w Sztokholmie) – fot. B. Wanselius

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236



Il. 12. *Missa Pagana* według E. Stachury

Il. 13. *Msza wędrującego* E. Stachury w wykonaniu Teatru „Węgajty”

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 14. Tureckie amulety (umieszczane przy wejściach do domów) – fot. I. Smolińska

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Od poniedziałku akcja pod patronatem ministra finansów
Wypełnij PIT razem z Faktem
PIT-37 krok po kroku • Wszystko o ulgach • Pomoc ekspertów • Rady dla pracujących za granicą
Dziś kolejne numery FAKTOMANIA STR. 17
SOBOTA–NIEDZIELA 7–8 MARCA 2009 Wyd. 2–PL
www.e-Fakt.pl
Fakt
GAZETA CODZIENNA
1,20 zł
Nr 56 (1634)
Były wiceminister edukacji Mirosław Orzechowski (52 l.)
Z OSTATNIEJ CHWILI
Weronika zmaga się z kontuzją
Występ Weroniki Książkiewicz (28 l.) w niedzielnym „Tańcu z gwiazdami" stanął pod znakiem zapytania! Aktorka ma kontuzję nogi. Sama twierdzi jednak, że zrobi wszystko, by nie zawieść fanów.
Weronika Książkiewicz (28 l.)
Mirosław Orzechowski (52 l.) znany jest jako radykalny zwolennik przestrzegania zasad. Jeśli zarzuty policji się potwierdzą, jego polityczna kariera legnie w gruzach
Pijany jechał autem
W SKRÓCIE
Lokomotywa rozjechała ciężarówkę
PODLASKIE Pociąg z Krakowa do Suwałk zderzył się na niestrzeżonym przejeździe kolejowym pod Łapami z ciężarówką. Siła uderzenia była tak wielka, że auto rozleciało się na kawałki. Kierowca zginął na miejscu.
Krzyżówka STR. 13, TV, horoskop STR. 17
Nie musisz wozić polisy OC
Choć raz posłowie sensownie zmienili prawo. Kierowca nie będzie już musiał mieć przy sobie polisy OC. STR. 4
Jan Nowicki
Jan Nowicki (70 l.) jest wierny Małgorzacie Potockiej (56 l.)
Tak kocha prawdziwy facet
STR. 9
Wybitny aktor to prawdziwy szczęściarz. Małgorzata Potocka (56 l.) nie tylko jest jego wielką miłością, ale znajduje też wspólny język z Łukaszem (36 l.), jego synem, i Haliną Mlynkovą (32 l.), jego synową.
To nie są przelewki! Politykowi LPR grożą 2 lata więzienia
Czwartkowy wieczór zakończył się dla byłego wiceministra edukacji Mirosława Orzechowskiego (52 l.) w jednym z łódzkich komisariatów. Musiał się tłumaczyć z jazdy po pijanemu i spowodowania drobnej kolizji. Polityk twierdzi, że nie siedział za kierownicą, a pil tylko „czerwone wytrawne wino". Musiało się jednak lać strumieniami, bo test alkoholowy wykazał 2,2 promila, a policjanci dali wiarę świadkowi. STR. 4
Popiełuszko
Album o księdzu Popiełuszce już w kioskach!

Il. 15. Kolor w prasie – fot. M. Mateja

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Il. 16–18. Kolor w debatach telewizyjnych – fot. A. Mróz

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Indeks kolorów

albus [biały] 20
amarantowy 160, 163, 318
ametyst, ametystowy 61, 63, 224
anyż 61
arbuz 63
aureus [złoty] 20
azalia 58

bambus 58
bez 61
beżowy 55–56, 58, 208, 240
biały 9, 16, 20, 26–28, 32–35, 47, 49, 54–59, 68–69, 71–73, 77, 81, 83, 87, 89–90, 93–94, 108, 111, 116–117, 122, 126, 129–130, 134–138, 144, 149–150, 152, 155, 157, 159–160, 162, 170–174, 176, 181–183, 185–186, 190, 207, 216–217, 224–229, 234, 241, 255–256, 258–259, 267, 272–274, 276–278, 280–281, 288, 294, 298, 300, 302, 307, 310, 317–321, 326
biało-czerwony 27, 257, 259, 275, 314, 318–319, 321–322, 324
brudna biel 137
biel cynkowa 237
biel słoniowa 236
biel tytanowa 237, 241
śnieżnobiały 257
black [czarny] 212–213, 287
blau [niebieski] 24, 27, 29, 35–36
blue [niebieski] 55
błękitny 24, 27, 30, 49, 55–63, 73, 94, 98–99, 102, 104, 111, 133, 137–138, 144–145, 151, 159–160, 162, 170, 181, 183, 185, 207, 228, 238, 258, 273, 277, 286, 314, 318
błękit irysu 59
błękit paryski 58
błękitno-pomarańczowy 92

bordowy 9, 62
borówka 61
brązowy 28, 41, 45–46, 48, 54–58, 62–63, 92, 94, 122, 124, 151, 157–158, 160–162, 171–172, 174, 185, 187, 277, 281
*brązowieją 239
brąz cynamonowy 59
brąz dębu 60
brąz paprykowy 58, 60
brąz pustyni 63
brąz sawanna 63
brązowozłoty 93

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

brunatny 74
brunatnoszary 25
brzoskwinia 58, 60, 63
bursztyn 58

chrom 61
cynamonowy, cynamon 56, 58
cynober 320
cytrynowy 24
czarny 9, 16, 21, 25–28, 32–36, 54–56, 59, 68, 70–74, 77, 79–81, 83, 86–90, 94, 99, 116–117, 127, 129–130, 134–137, 149–150, 152–153, 155, 159–160, 162, 170–171, 173, 176, 180–181, 183–187, 190, 204–205, 207, 209, 211–213, 215–219, 224–225, 227–228, 234, 240–241, 255–258, 266, 271, 274–278, 280, 287–288, 294, 296, 301–302, 307–308, 310, 326
czarna porzeczka 58–59
czarno–biały 85, 88, 98, 149–150, 154, 157, 160, 173, 204, 223–225, 227–230, 256
czarno-czerwono-złoty 27
czarno–grafitowy 216
czerń błyszcząca i matowa 87
czerń hebanowa 58
czerń kadmowa 236
czerń onyksowa 58
czerń słoniowa 237
czerń smołowata 87
czerń spopielała 87
czarnoczerwony 180
czerwony 9, 16, 19, 20, 25–29, 31–32, 34–35, 41, 47, 54–57, 59–63, 68–69, 73–74, 77, 80–81, 93, 99, 111, 114–117, 125, 129–138, 143–145, 151–152, 155, 158, 162, 170–171, 174, 176, 180–187, 189–193–199, 204, 206–208, 211–219, 224–227, 229, 255, 257–259, 271–274, 276–278, 280–282, 285–286
czerwień błękitnawa 130
czerwień cynobrowa 235, 241
czerwono-biało-czarny 278
czerwono-biały 258, 273, 288, 301–302, 309–310, 314, 317, 319–321, 327
czerwono-czarny 220
czerwono-pomarańczowy 157
czerwono-rdzawy 173
czerwonozłoty 145
płomiennoczerwony 144

dąb 61
dereszowaty 47
Deszret [czerwień] 271

figa 58, 60
fioletowy 9, 19, 21, 39, 47–48, 51, 54–56, 59–60, 68, 93,131, 153, 172, 176, 181, 216, 229, 282, 284, 301, 303, 308
fioletowo-różowy 58
fiołkowa malwa 59
fiołkowy 59, 61, 63
fuksja 59, 61

gelb [żółty] 24, 27, 30, 35
glas [niebieski, czasem zielony] 45–52
gold [złoty] 55
gołębi 137
granatowy 27, 56, 60–61, 73, 111, 127–128, 155, 184, 258–259, 280, 318

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

granatowo-czarny 258
green [zielony] 9
grün [zielony] 24, 27, 29–30, 35–36
gwyrdd, gwer [zielony, niebieski] 45, 51–52

hiacynt 61, 63

imbir 58
indygo 9
irys 61

jabłkowity 46–47
jeżyna 61, 63

karmazynowy 318–319
malinowy karmazyn 319
karminowy 130, 132, 205
kasztan 59
kawa 58, 60
Kemet [czerń] 271
koral 61
kremowy 137
kryształ 61
kwarc 61

lawenda 60–61, 63
lazurowy, 24
lazuryt 58, 61, 63
liczi 61
lilia, liliowy 60, 63, 137
lividus [siny, niebieskawy, fioletowy] 21
llwyd [szary, brązowy] 45

mak 59
malina, malinowy 63, 318
malwa 59, 61
mandarynka 61, 63
miedziany 56, 58, 61, 132, 138
mięta 58
miodowy 56
modry 24
morelowy 63
morski 46, 48

nefryt 61, 63
niebieski 16, 21, 24, 26–28, 30, 34––35, 45–52, 54–58, 63, 77, 80–81, 93––94, 97, 100–104, 129, 133, 138, 152, 156, 172–173, 175, 190, 207, 218, 224, 227–229, 251, 258–259, 266, 273, 276–277, 281, 302
niebiesko-biały 314
niebiesko-czarni 285
niebiesko-czerwony 47
niebiesko-granatowo-czarny 258
niebiesko-fioletowy 58
niebieskawobiały 93
niezapominajka 62
niger [lśniąco czarny] 21
noir [czarny] 230

oberżyna 61, 63
ochra 143
opalizujący 57
opal różowy 58
orchidea 61
oranż 56–59, 61, 176, 185

paproć 61
pastelowy 58, 142, 162
pastelowy koral 59
pąsowy 319
perłowy 57
pink [różowy] 9

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

pomarańczowy 9, 38, 54–57, 59–60, 62, 93, 132, 159, 172, 209, 226–227
panterkowy (wzór) 300
pralina 58
purpura, purpurowy 17, 19, 20, 47, 61, 79, 108, 111, 130–131, 172, 238––239, 259, 266, 286, 318
***purpurowofioletowy** 93
*purpurowo-fioletowy 224
purple [purpurowy] 284, 286

rdzawo-czerwony 172
red [czerwony] 212–213
rot [czerwony] 25, 27, 29, 31, 35
rudy 124, 132, 185 (rudowłosa)?, 205
płowo-rudy 158
rumiany 41
różowy 50, 54–60, 63, 93–94, 113––114, 117, 153, 160, 168, 209, 218, 241, 294, 299–300
róża, róża damasceńska (ispahan) 58, 61–62
różany 108, 284
róża chińska 63
róż granatu 59
róż herbaciany 58
róż indyjski 58
róż kairski 63
róż mleczny 59
róż pozłacany 58
róż cukierkowy 58
róż perłowy 59
różowawy 258
różowobeżowy 60
rutilus [czerwonawy, złocisty] 21

schwarz [czarny] 25, 27, 32, 35–36
sezamowy 57, 63
siny 21, 39, 160
sinoszary 138
siwy 26, 35, 48, 93, 247–248, 251
siwofioletowy 93
sjena 57
słoneczny, słońce 43, 56, 59, 63
słonecznik 63
sosna 9
srebrny 56, 59, 61, 70, 108, 117, 158––159, 162, 249, 251, 308–309
srebrno-szary 251
srebro wulkaniczne 60
srebrzystopopielaty 154
srebrzystoturkusowy 95
stalowy 93, 125
szafirowy 93
szafran 61
szafranowo-czarny 144
szampan 58, 60
szary, szarość 9, 25, 35, 41, 45–46, 52, 54–56, 63, 71–72, 94, 122, 126, 129, 131, 135, 137–138, 155, 157, 159––160, 171, 174, 181, 184, 187, 207, 209, 224, 227–228, 248, 253, 261––262, 268–269, 277, 280–281, 290
srebrzysta szarość 168
szaro-stalowy 226
szaroniebieski 48, 145
szarozielony 93
szkarłatny 19, 131–132, 318
szmaragdowy 24
szpakowaty 47

śliwka 61, 63
śniady 74
śnieg 58, 61

turkus 61, 63, 163

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

transparentny 57
truskawkowy, truskawka 55–56, 58, 60

ugra 152, 157
ultramaryna 101–102, 174

wanilia 63
weiß [biały] 26–27, 33, 35
winogrono 61
ciemne winogrona 59
wiśnia 61
viridis [zielony] 17–18

yellow [żółty] 37–38, 213, 216, 282

zielony 9, 17, 18, 20, 24–29, 31, 34–35, 38–39, 41, 45–52, 54–56, 58–60, 63, 77, 79, 80–81, 93–94, 124–127, 129, 136, 143, 145, 151–153, 157–158, 162–163, 170–171, 176, 183, 187–188, 197–198, 204, 206, 211, 216, 226, 228–229, 273–274, 276–278, 281, 286–288, 307–310, 314
zielono-czarny 144
zieleń neapolitańska 235
zgniła zieleń 174
ziemisty, kolor ziemi 25, 119–120, 281, 290
gorąca ziemia 61
złoty, złocisty, złoto 20–21, 27, 37–44, 56, 58, 60–61, 68–71, 78–81, 99, 101, 107–114, 117, 138, 152–153, 157–158, 160, 162–163, 187, 205, 226, 247–249, 274, 285, 288, 309, 313–314
*złotożółty 156,
*złoto–żółty 219
żółty 9, 16, 24, 26–30, 34–35, 37–43, 47,49, 54–56, 59, 63, 68–69, 71, 77, 79, 81, 93, 117, 129, 132, 135, 138, 151, 161–162, 173, 181, 185, 193, 205, 211, 213–216, 218–220, 224–227, 255, 274, 276, 288, 290, 293
żółć chromowa 174
żółć kadmowa 236
żółtopomarańczowy 39
жёлый [żółty] 40

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Indeks nazwisk

Abalain Hervé 46
Abrantès Laura d' 169
Adam Edward 101–102
Adamczewska Joanna 85–86, 89
Adamiszyn Emilia 261
Alba Cayetana de 173, 176
Aleksander Wielki 112
Almodóvar Pedro 189, 193–195, 199
Almqvist Carl Jonas Love 133,138
Alojzy od Matki Bożej 108
Ampel-Rudolf Mirosława 27
Anders Władysław 266
Andersen Hans Christian 266
Andrzejewska Halina 103
Antczak Jerzy 149
Antonowicz Ewa 259
Appadurai Arjun 295
Arijon Daniel 229
Arman (Armand Pierre Fernandez) 97
Askaniusz syn Eneasza 20
Aubrespin André 208
Auden Wystan Hugh 134
Auerbach Nina 181
August Pernilla 131, 133

Bachura Joanna 243
Baczyński Jerzy 223, 258
Baerensprung Edmund von 309
Bajon Filip 166
Bajończyk Joanna 257
Balzak Honoriusz 204
Bansky 291
Bańko Mirosław 244
Bańkowski Andrzej 38
Bardijewska Sława 245
Bargiel Réjane 203–204, 206, 208––209
Barnett Mary 274
Barszczewska Grażyna 250
Bartnik Magdalena 124, 126
Báthory Erzsébet 182
Batory Jan 148
Bauer Zbigniew 215, 246
Bauman Zygmunt 295
Bazak Arkadiusz 250
Beckett Samuel 135
Bednarczuk Leszek 46
Bednarek Stefan 250, 253
Bednarek Zbigniew 223
Beer Ulrich 23
Beethoven Ludwig von 92, 94
Berent Wacław 153
Bereza Henryk 121

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Bergman Ingmar 129–139, 193
Berlin Brent 54
Berlińska Agnieszka 266
Bermudez Juan Augustin Cean 169
Bernstein David 205
Bertall (Charles Albert d'Arnoux) 204
Białoszewski Miron 120
Bielska–Krawczyk Joanna 12
Bieńkowski Tadeusz 109, 112
Bjelajeva Inna 248
Blaustein Leopold 245
Boberska Marta 117
Bogołęska Barbara 234
Bogunia-Borowska Małgorzata 327
Bogusławski Wojciech 319
Bohdziewicz Janusz B. 190
Bojańczyk Joanna 258
Bonaparte Napoleon 169, 318
Borejszo Maria 53
Borys Edwin 234, 236, 240–241
Boudrillard Jean 302
Bourdieu Pierre 294
Brach-Czajna Jolanta 124
Brandt Józef 153–154, 161–162
Brodzka Alina 236
Brückner Aleksander 179
Buchowski Marian 119
Buczkowski Leonard 141–146
Bujnicki Tadeusz 162–163
Burger Harald 28

Cabarrus François de 169
Cadic Jean-Michel 49
Cahlo Frida 167
Cappiello Leonetto 205–207, 209
Carlu Jean 203, 208
Carrer Philip 46
Carrion Ulises 84
Cassandre Adolf Mouron 203, 205––209
Castiglioni Achille 204
Cat-Mackiewicz Stanisław 153
Celant Germano 84
Cennino Cennini 101
Champfleury Jules (Jules François Felix Fleury-Husson) 204
Chan-wook Park 189, 196
Chełmoński Józef 153–154, 162
Chenel Álvaro Pascual 117
Chéret Jules 203–206
Chęciński Sylwester 230
Chmielewski Tadeusz 230
Chmielewski Witold 144
Chodakowska Anna 119
Chomiński Józef M. 236
Chopin Fryderyk 94
Chorążuk Bogdan 286
Chrościcki Juliusz A. 307, 309
Chrząstowska Bożena 120, 128
Chudziński Edward 215, 244, 246
Cichowski Jerzy 158
Ciechanowska Anna 179
Cinema Alpe Adria 150
Cirlot Juan-Eduardo 109, 112, 116
Čiurlionis Mikołaj Konstanty 95
Cocteau Jean 193
Conroy Ellen 133
Coppola Francis Ford 183–188
Corbett Greville G. 55
Cunningham James Vincent 314
Curtiz Machael 230
Cymański Tadeusz 219
Czajkowski Piotr 92
Czartoryska Urszula 100
Czubaj Mariusz 295

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Daniélou Jean 73
Danter-Śpiewak Helena 296
Davies Ian R.L. 55
Davies Mick 167
Dąbrowski Jan Henryk 322
Dean James 135
Debord Guy 264
Delacroix Eugène 100
Denez Prigent 46
Derek Jarman 11
Dionizjusz z Furny 68
Dolecki Zbigniew 156
Drob Janusz Andrzej 307, 310
Dubisz Stanisław 19
Duda Artur 317
Duden Konrad 26
Duhamel Marcel 49
Dunaj Bogusław 38, 57
Dunning Eric 327
Dunning George 282
Dupré Léon 73
Dziechcińska Hanna 302
Dziekan Marek M. 277
Dziemidok Bohdan 95
Dziki Sylwester 214

Eagles Bill 187
Eco Umberto 78, 239, 250
Edelman Paweł 166
Edighoffer Roland 99
Edison Thomas Alva 228
Eisenstein Siergiej 149
Eleffsen Tove 134
Elias Norbert 327
Elżbieta I 131–132, 137
Endre Lena
Ernout Alfred 16, 17, 18, 19, 20
Eurypides 323
Euzebiusz z Cezarei 78
Evdokimov Paul 67

Favereau Francis 46–49, 51–52
Fedecki Ziemowit 122
Fellini Federico 166
Ferdynand VII 169
Fernan Nuñez de 169
Filipiak Marian 280
Firsow Fiodor 142
Fisher Terence 184
Fleischer Wolfgang 28
Florenski Paweł 67, 69
Fontana Lucia 99, 102
Forbert-Kaniewski Feliks 229
Ford Aleksander 148–150
Ford Charles 237
Forman Miloš 11, 167–172, 174–177
Forstner Dorothea 68,70, 74, 77, 251–252, 275
Fox Kate 300
Franco Farncisco 193
Frank Mark 302
Frączek Aleksandra 189
Frydryczak Beata 264–265
Furttenbach Joseph 116

Gagarin Jurij 100
Gage John 77–78, 101, 111, 113, 190, 194, 255
Garbicz Adam 228
Garcia Jerry 284
Garnett Tay 230
Garvey Marcus 288
Gazda Janusz 156
Geremek Bronisław 148
Gessler Magda 324

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Giddens Anthony 295
Gilovich Thomas 302
Girard – bracia 204
Gloger Zygmunt 317
Głaz Adam 58
Godoy Manuel 173
Goffman Erving 296, 298
Golka Marian 294–295
Goody Jade 216
Gorris Lothar 324
Goya Francisco José y Lucientes 167––177
Górnik Andżelika 57
Grabiński Stefan 181
Grabowska-Garczyńska Karolina 293
Greenaway Peter 167
Greenblatt Stephen 315
Griffin Rick 283
Gronkiewicz-Waltz Hanna 219
Gronowski Tadeusz 205
Gross Rudolf 115
Grottger Artur 311–312
Grudniak M 226
Grzegorczykowa Renata 55
Grzegorz Wielki 76
Grzelewska Danuta 211
Guerreiro Roger 325
Guillemardet Ferdinand 169
Guillevic Augustin 49
Guzek Łukasz 98

Habielski Rafał 211, 213
Haendel Georg Friedrich 99
Hahn Wiktor 107
Hardin C. Larry 55
Harrison George 281
Has Wojciech Jerzy 150
Hathaway Henry 230
Hearst Wiliam Randolph 213
Helman Alicja 151, 162–163, 172––177
Hendrix Jim 281–282, 284, 286
Hendrykowski Marek 228
Herbert Zbigniew 327
Herrieu Loeiz 49
Hiatt Charles 205
Hipokrates 255
Hitler Adolf 325
Hjemslev Louis 45–46, 48, 52
Hoffman Jerzy 11, 147–149, 155, 163–165
Hoffmann Albert 281
Hofmann Johann Baptist 16, 17, 18, 19
Holzman Joanna 101, 111, 190, 255
Hopfinger Maryla 239
Hughes Robert 169, 173
Hultberg Peer 153
Hunt Richard 97
Huxley Aldous 282

Imison Richard 244
Imos Barbara 218
Ingarden Roman 246
Iskierski A. 161

Jabłonowski Ioanni 110, 113
Jackiewicz Aleksander 155–156
Jackowski Krzysztof 217
Jahoda Mieczysław 149, 151
Jan Ewangelista 70
Jan III Sobieski 159
Janion Maria 180, 185
Janiszewski Tadeusz 264
Jankowska Hanna 169
Jankowska Janina 233

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Jankowski Tadeusz 141
Janocha Michał 73
Januszewska Hanna 145
Jaroszewicz Andrzej 166
Jarski Andrzej 247
Jasińska Magdalena 119
Jasiński Roman 91
Jazykowa Irina 73
Jażdżewski Ludwik 306, 308
Jedynak Barbara 310
Jezus Chrystus 42, 67, 69–74, 77, 80, 115, 117, 275, 318
Joplin Janis 282, 284
Jovellanos Gaspar Melchor de 169
Judd Donald 99
Jun Irena 247
Jünger Ernest 282

Kabasilas Mikołaj 69
Kaczyński Jarosław 255–260
Kaczyński Lech 325
Kadored Iwan 47–48, 51
Kadulska Irena 107
Kalasanty Józef 112
Kaliński Jan Damascen 108–109
Kandinsky Wasilly 89, 95, 104, 261, 269
Kania Ireneusz 68, 109
Kardela Henryk 58
Karol IV 170
Karolczuk Agnieszka 57
Kawalerowicz Jerzy 148, 151–152, 157, 166
Kay Paul 54
Kazimierz Wielki 319
Kaziów Michał 235, 244
Kąkolewski Krzysztof 236
Kent Roland Grubb 18
Kersten Adam 163
Kesey Ken 283, 290
Kędzierski Grzegorz 165–166
Kęszycki Marcin 264
Kieślowski Krzysztof 11, 129, 189––190, 193, 199, 229
Kirsch Arthur 134
Klein Yves 97–104
Klejnowski-Różycki Dariusz S. 67
Klemens Aleksandryjski 275
Klimczak Kinga 233
Klimt Gustav 167
Klose Mirosław 325
Koblewska Janina 156
Kobzdej Aleksander 145
Kolankiewicz Leszek 302
Kołaczkowski Tadeusz 143
Kołos Sylwia 167, 169
Komorowska Ewa 37, 63
Komza Małgorzata 312
Konarski Stanisław 107, 117
Koniczek Ryszard 148
Konopnicka Maria 308
Konrad Kazimierz 92
Konstantyn Wielki 272
Kończak Jarosław 225–226
Kopacz Ewa 218
Kopaliński Władysław 183, 190–192, 196, 198, 211, 213, 248, 251–252
Koroly Charles 131
Korotaj Władysław 107
Korsakówna Lidia 142
Kossak Juliusz 153–154, 161–162
Kostka-Napierski Aleksander 149
Kościelski Józef 308
Kościuszko Tadeusz 310, 314, 318
Kotarbiński Tadeusz 91
Kott Jan 136

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Krasnodębski Klaudiusz 110, 112–113, 115
Król Maciej 182
Król-Kaczorowska Barbara 114–116
Kruczyński Andrzej 114
Kruk Mariusz 88
Krukowski Wojciech 262–263, 268–269
Kryszałowicz Lech 125
Krzywousty Bolesław 110
Kubińska Olga 54
Kubiński Wojciech 54
Kujawińska-Courtney Krystyna 315
Kurbjuweit Dirk 324
Kurkowska Halina 45
Kuroń Jacek 216
Kuroń Maciej 216
Kürschner Wilfried 55
Kuśmierczyk Seweryn 152
Kutz Kazimierz 230
Kwaśniewska Aleksandra 295
Kwaśniewski Aleksander 255, 257–260

Lakoff George 61
Laskowicz Krystyna 236
Lean David 166
Leary Timothy 283
Ledóchowski Aleksander 92, 189, 228, 230
Lefèvre Lucien 205
Léger Fernand 209
Lejtes Józef 148
Lennon John 135
Lepper Andrzej 259, 321
Lesiewicz Witold 149
Leszczyński Jan 95
Lewandowska-Tomaszczyk Barbara 57
Lewański Juliusz 114
Libera Antoni 135
Lindblom Gunnel 132
Linde Bogumił Samuel 108, 111
Lipińska Jadwiga 273–274
Lipman Jerzy 151–161, 164
Lis Tomasz 257
Lissa Zofia 236
Little Jane 300
Litwińska Saba 127
Litwiński Mieczysław 119, 122–123, 125–127
Llorente Juan Antonio 170
Lorente Juan Antonio 169
Loupot Charles 204, 208–209
Lubelski Tadeusz 156, 159, 228
Lubomirski Grzegorz 112–113
Lubomirski Hieronim August 115
Lugosi Bela 180
Lumière August Marie Louis 228
Lumière Louis Jean 228
Luzzatto Lucio 16
Lynch David 193

Łazarz 70–72

Macedoński Filip 110
Madziejski Idzi 113
Maffi Luisa 55
Magnusson Ulf 58
Mahomet 276–278
Maiquez Isidor 169
Makarczyński Tadeusz 142
Malajkat Wojciech 247
Malewicz Kazimierz 89–90
Małachowski Ioanni 111

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Małaszko Małgorzata 247, 250
Mamzer Hanna 294–295, 297, 301, 303
Manet Edouard 204
Manzoni Piero 99, 102
Mańkowski Tadeusz 79
Marciniak Marek 273–274
Marczewska Katarzyna 99
Marek Antoniusz 112
Maria Luiza 170
Maria Stuart 131–132, 137
Markiewicz Wojciech 245
Maron Marcin 156, 159
Martin Carol 300
Maria Matka Jezusa 70, 73, 133, 318
Mateja Magdalena 211,214
Matejko Jan 163, 312
Mathews Thomas F. 76, 79, 81
Matuszczyk Bożena 57
Mazan Bogdan 152–153
Mayen Józef 236, 244
Mayenowa Maria Renata 243
Mączak Antoni 148
McDaniel Chad K. 54
McEvilley Thomas 97, 99
McGuire Wiliam 215
McKenzie Scott 286
McLuhan Marshall 212
Meillet Antoine 16, 17, 18, 19, 20
Meinardus Otto 275
Melies Georges 228
Menard Martial 46–48, 51
Merta Katarzyna 150
Messiaen Olivier 92
Michalak Katarzyna 237
Michalczewski Dariusz 218
Michalewski Kazimierz 233
Michalewski Kazimierz 53
Michałek Bolesław 168–169
Michałowska Katarzyna 15
Michałowski Piotr 153–154
Micińska Magdalena 306
Mickiewicz Adam 120–121, 310, 313
Mielicka Halina 310–311
Mieszek Małgorzata 107
Mikiciuk Elżbieta 67
Mikułowski-Pomorski Jerzy 307
Milewska Anna 250
Milgram Stanley 302
Miłosz Czesław 67
Mistrz Dionizy 71, 74
Mitan Andrzej 88
Mocarska–Tycowa Zofia 12
Moch Włodzimierz 279
Moczulski Leszek Aleksander 287
Modestowicz Waldemar 247, 250––252
Modigliani Amadeo 167
Modrzejewska Helena 308
Molga Tomasz 324
Mörk Lennart 138
Mott Frank Luther 213, 219
Mozart Wolfgang Amadeusz 94
Mróz Alina 255
Mucha Aleksandra 243
Mucha Alfons Maria 205
Muggleton David 295
Mukařovský Jan 243
Mussolini Benito 325

Naitz Sergio 150
Nersessian Vrej 76, 80
Newski Aleksander 149
Niegolewski Andrzej 308–310
Niemcewicz Julian Ursyn 319
Niemen Czesław 119

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Nikodem 71
Nowak Małgorzata 53
Nowosielski Jerzy 68–69, 72, 74
Nowosielski Tomasz 57
Nyczek Tadeusz 262

Obremski Krzysztof 169
Obrycki Kazimierz 70
Ochab Martyna 300
Okoń Jan 109
Okopień-Sławińska Aleksandra 240
Oleksiewicz Maria 163
Olisadebe Emanuel 325
Olszaniec Grażyna 45
Olszewska Maria 247
Omulryan Ignacio 169
Opaliński Kazimierz Jan 108
Orlik Piotr 305
Orłowski Aleksander 154
Orzechowski Mirosław 219
Osęka Andrzej 289
Ostrowska Joanna 264
Ostrowska Małgorzata Ewa 119
Overbeck Friedrich 194

Pachciarek Paweł 68
Paczkowski Andrzej 214
Palafoks José 169
Palamas Grzegorz 69
Palmstierna-Weiss Gunilla 130, 138
Paprocki Henryk 67, 70, 73
Parramon Jose M. 311
Pascal Claude 97
Passendorfer Jerzy 150
Pastoureau Michel 77, 300
Pawłowski Adam 55
Pawłowski Rafał 197
Pawłowski Tadeusz 104
Pelczar Roman 107
Peradze Grzegorz 70
Pers Aneta 179
Persbrandt Mikael 132
Petelska Ewa 148–149
Petelski Czesław 148–149
Petoia Erberto 179
Pęczak Mirosław 288
Pforr Franz 194
Phillpot Clive 84–85
Picabia Francis 99
Piłatowska Irena 233–237, 239–241
Piński Aleksander 324
Piotrowska Magdalena 305
Pisarek Walery 212, 215
Pitera Zbigniew 142
Plata Tomasz 262
Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta 233, 240
Plezia Marian 17
Plotyn 243
Płażewski Jerzy 144
Podgórzec Zbigniew 67–69, 74
Podolski Łukasz 325
Poe Edgar Allan 181
Polak Monika 83
Polański Roman 154, 230
Polidori John 182
Pompas Renata 16
Popek Stanisław 77–78, 194, 198
Porębska Anna 115
Prokopowicz Bartosz 166
Prus Bolesław 153
Prusinowski Aleksy 309–310
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 94
Pseudo Mateusz 70
Pulitzer Joseph 213

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Raczak Lech 263–264
Rapp Reinhard 55
Raszewski Zbigniew 319
Raymond Marie 97
Reinhard Ad 99
Religa Zbigniew 216
Restany Paul 103
Richardson Tony 103
Rimski-Korsakow Nikołaj 92–93
Ripa Cesare 114
Robin Jean Dominique 47
Rochecka Mirosława 246
Rogowska Aleksandra 94
Ross Gary 229
Roszkowska Wanda 109
Rousseau Jan Jakub 281
Rublow Andrzej 73, 168–169
Ruiz Raoul 167
Russel James R. 79
Rutkowski Krzysztof 120–121, 123, 125
Rybkowski Jan 148
Rydzykowska Joanna 75
Rypson Piotr 83–84
Rzepińska Maria 42, 67, 114, 130––131, 168, 171, 174–176, 180, 261

Samsel-Chojnacka Monika 129
Sanjian Avedis Krikor 76, 79, 81
Santana Carlos 281–282
Sapir Edward 235
Sapkowski Andrzej 179
Saretok Zofia 250
Satanowski Jerzy 119
Saura Carlos 11, 167–168, 172–177
Savignac Raymond 209
Schiller Fryderyk 131, 284
Schumann Peter 266
Sedlaczek Henryk 219–220
Sekudewicz Anna 233, 237, 239–240
Sellasje Hajle 288
Shakespear Wiliam 315
Shnorhali Nerses 76, 79–81
Sienkiewicz Henryk 147, 152–157, 160, 162–164
Sieradzki Ignacy 153
Simarro Alfonso Serrano 117
Sinka Tarsycjusz 275
Siódmak Artur 326
Sipowicz Kamil 282–284
Siwnetsi Stepanos 76, 79–80
Skibicki Marcin 203
Skolarski Marek 286
Skórzyńska Izabela 266
Skriabin Aleksander 92–94
Skrzypczak Piotr 147
Sloterdijk Peter 324–326
Sławski Franciszek 16
Słowacki Juliusz 314
Smoleń–Wawrzusiszyn Magdalena 53
Smolińska Iza Elżbieta 271, 275
Smorąg Różycka Małgorzata 68
Sobaszek Erdmute 126
Sobaszek Wacław 119–121, 128
Sobieski Aleksander 109
Sobieski Jakub 109, 112
Sobieski Jan III 109
Sobol Elżbieta 26
Sobolewski Tadeusz 144
Sokołowska Olga 57
Sola Pool Ithiel de 215
de Superville Humbert 194
Solorz-Żak Zygmunt 219
Sosnowska Natalia 57
Speina Jerzy 148

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Spoerri Daniel 99
Stachniuk Mateusz 276
Stachówna Grażyna 193, 195
Stachura Edward 119–126, 128
Stangos Nikos 103
Staniszewski Cezary 85, 88–89
Stanulewicz Danuta 51–52, 55, 57––58
Stańczak Piotr 217
Starowieyski Marek 70–71
Starski Ludwik 142
Stenka Danuta 247
Stępniewska-Holzer Barbara 277
Stępnik Krzysztof 240
Stich Sidra 99
Stock Dennis 135
Stoker Bram 181–184
Storaro Vittorio 172, 174–175
Strzemiński Władysław 89
Studnicki Juliusz 145
Sulima Roch 263, 269
Suryn Andrzej 122, 126–127
Synaita Grzegorz 69
Szablowska Anna 205
Szacki Jerzy 296
Szalkiewicz Wojciech Krzysztof 256––258
Szaniawski Jerzy 247
Szarota Piotr 300, 302–303
Szczepański Tadeusz 130, 169
Szczęk Joanna 23
Szczęsna Ewa 204
Szembek Krzysztof 113
Szeski Jerzy 158–159
Szlendak Tomasz 293, 295
Sztompka Piotr 327
Szulczyński Andrzej 158
Szwedowska Jadwiga 107
Szymańska Alicja 111
Szymańska Magdalena 107

Śmiechowski Leszek 216
Śpiewak Paweł 296
Świętochowski Aleksander 163

Tarantino Quentin 196
Taraszkiewicz Jacek 107
Tarczyński Andrzej 256–258
Tarkowski Andriej 168–169
Tarkwiniusz 117
Tarnowska Maria 73
Taťewatsi Grigor 80
Tatarkiewicz Władysław 76
Taymor Julie 167
Tazbir Janusz 148, 162
Teofan Grek 69, 73
Tinguely Jean 99
Tokarski Ryszard 27, 54–55, 257, 261
Toniak Ewa 145
Tornqvist Kristina 132
Turewicz Kamila 57
Touiller–Feyarbend Henriette 203
Toulouse–Lautrec Henri de 206
Trajan, cesarz rzymski 111
Trojanowski Krzysztof 141
Trubeckoj Eugeniusz 67
Trzcińska Izabela 69, 73
Turzyński Ryszard 68
Tusk Donald 218, 255, 257–260
Tyrowicz Marian 214
Tyszka Juliusz 262, 264, 266

Quenot Michel 67, 70

Wachowicz Barbara 153–155, 157––159

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Wajda Andrzej 148–151, 154, 166, 228
Walde Alois 16, 17, 18, 19
Walentynowicz Barbara 91
Wałęsa Lech 216
Wardman Ervin 213
Warron Marek Terencjusz 15, 17, 18, 19, 20, 21
Wassberg Göran 134
Waszakowa Krystyna 55, 63
Wawrzyniak Piotr 308
Webber Peter 167
Weill Alain 208
Weinsberg Adam 45
Weitemeier Hannah 97, 102
*Wember Paul 99
*Wiśniewska B 150
Welsch Wolfgang 265
Wergiliusz Marek Publiusz 20
Wierszyłowski Jan 93
Wierzbicka Anna 37, 38
Wierzbowski Stefan 108
Willem Linda M. 172, 174
Willimanson Judith 295
Wilmański Tomasz 85, 87–89
Wilson Anna 315
Winter Carl 16
Witkacy (Stanisław Igancy Witkiewicz) 91–92, 94–95
Wittgenstein Ludwig 88
Władysław IV 107, 113
Wodziński Cezary 305
Wojciechowski Jan Stanisław 265
Wojnicka Joanna 193
Wolert Władysław 214
Worsowicz Monika 224
Woźniak Tadeusz 286
Wójciak Ewa 264
Wójcik Jerzy 151, 161, 163–164
Wroński Paweł 257
Wysocka Gertruda 145
Wyspiański Stanisław 308

Varda Agnès 229
Veblen Thorstein 300
Venos Robert 282
Vilar Esther 247, 250–251
Villemot Bernard 203
Virilio Paul 265
Vivaldi Antonio 262
Vlad IV, Palownik 182

Zagrodzki Christophe 204, 206
Zakrzewska Wanda 68
Załuski Andrzej Chryzostom 113
Zappa Frank 282
Zarębski Konrad J. 172
Zawiśliński Stanisław 152
Zaworska Helena 120
Zdrenka Magdalena 97
Zdrojewski Bogdan 219–220
Zdziechowska Małgorzata 324
Zeidler-Janiszewska Anna 263, 265, 267, 269
Zern Leif 134, 137
Ziajski Adam 266
Zimbardo Phillip 302
Ziółek Sebastian 320
Znamierowski Alfred 278
Zwolińska Barbara 181
Zygmuntowicz Andrzej 221

Żakiewicz Anna 92
Żmichowska Narcyza 181
Żuławski Andrzej 150
Żurowska Maria 67

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 6674513A39336236